



CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESE DE DOUTORAMENTO

**O TEATRO NA GALIZA URBANA DO
SÉCULO XVIII: FUNCIONALIDADE E
CONFLUÊNCIA COM O CAMPO DO
PODER
(FERROL E CORUNHA: 1768-1806)**

Lucía María Montenegro Pico

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2019





DECLARACIÓN DA AUTORA DA TESE

O teatro na Galiza urbana do século XVIII: funcionalidade e confluência com o campo do poder (Ferrol e Corunha: 1768-1806)

Dna. Lucía María Montenegro Pico

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De ser o caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
- 4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En Santiago de Compostela, 11 de outubro de 2019

Asdo. Lucía María Montenegro Pico





AUTORIZACIÓN DOS DIRECTORES DA TESE

**O teatro na Galiza urbana do século XVIII: funcionalidade e
confluência com o campo do poder (Ferrol e Corunha: 1768-1806)**

D. Elias J. Feijó Torres e Dna. Raquel Bello Vázquez

INFORMAN:

*Que a presente tese corresponde ao traballo realizado por Dna. **Lucía María Montenegro Pico**, baixo a nosa dirección, e autorizamos a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como directores desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.*

En Santiago de Compostela, 11 de outubro de 2019

Asdo. Elias J. Feijó Torres

Asdo. Raquel Bello Vázquez





Ferrol and Corunna. Engrav'd for Luffman's Select Plans of the principal Cities, Harbours &c. in the World. London: Luffman, 1800.

*Reprodução da Biblioteca dixital de Galicia (Arquivo Galiciana, 2009, MAP 012)



*E tamen vexo enloitada
D'Arretén á casa nobre
Dond'á miña nay foy nada!
Cal viudiña abandonada
Que cay triste ó pe d'un robre.*

Rosalía de Castro. "Como chove mihudiño", *Cantares gallegos* (1863)

"La cupidité tient une partie du public debout pendant deux heures
dans un parc moutonnier, que l'on appelle parterre je ne sais pourquoi.
C'est-là, oui là, où nos semblables, où l'espèce la moins favorisée de la fortune,
Est tellement saccadée, comprimée, qu'elle sue le sang;
elle répand autour d'elle une vapeur homicide".
"[j] cependant tout le monde sait qu'un des plus grands avantages du spectacle est
de voir par-tout et d'être bien vu".

Claude Nicolás Ledoux, "Théâtre de Besançon".
L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation (1804)

LETTRE XXI

La marquise de Merteuil au vicomte de Valmont

"Combattant sans risque, vous devez agir sans précaution.
Pour vous autres hommes, les défaites ne sont que des succès de moins".
"Mais qu'une femme infortunée sente la première le poids de sa chaîne,
Quels risques n'a-t-elle pas à courir, si elle tente de s'y soustraire,
si elle ose seulement la soulever?".
"Mais que vous puissiez croire que j'aie besoin de votre prudence,
que je m'égarerois en ne déférant pas à vos avis, que je dois leur sacrifier
un plaisir, une fantaisie".

Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (1801)



AGRADECIMENTOS

Quero dedicar, em forma de agradecimento, esta tese de doutoramento,

Aos meus orientadores, Raquel Bello Vázquez e Elias Feijó Torres polo trabalho sempre empenhado e a leitura dedicada e exhaustiva desta tese e polo caminho formativo que me ofrecêrom, abrindo-me os portons, sendo ainda estudante, do fascinante universo da pesquisa, de que todo desconhecía e que me trouxe um modo de olhar, que nunca perderei. Fico agradecida igualmente com as colegas do grupo de pesquisa e em especial com Carmen Villarino, excelente mestra e guiceira polas *semanas de arte moderna* e pouco depois doce companheira. Aos meus diretores de estadia, M^a Victoria López-Cordón Cortezo profesora no departamento de Historia Moderna da Universidad Complutense de Madrid e Christophe Charle, diretor do Institut d'histoire moderne et contemporaine na Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne polo seu generoso acolhimento. À equipa de documentação do Arquivo Municipal da Corunha e do Arquivo Municipal do Ferrol pola sua gentileza dando todas as facilidades, pola sua assessoria em questons arquivísticas e históricas e pola companhia durante tantas manhás de procura. A Ana Andrade, responsável do negociado de leitura em sala da Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela, pola sua diligência, pola paixom e dedicaçom que coloca no seu trabalho e pola calidez com que acolhe na sala de investigadores.

À minha família de mulheres. À minha avoa Mercedes, tendeira, burguesa do rural, que liderou o seu negócio de modas na casa grande do Pouso e, até onde conseguiu, acompanhou e com essa força tornou possível findar este comprido projeto. À minha mai, por me mostrar a coragem da rebeldia e a beleza da diferença, *toujours* indomesticável, e porque días antes de eu nascer me passeou polas manifestaçons do naval nas ruas do Ferrol e foi apanhar mexilhons nas cons de Campelo, todo o qual me explica. A Jana, a minha irmã, polo ímpeto e a perseverança que a move, por esse bulir que tanto admiro, para continuarmos apoiando-nos, nadando e surfando no mar da Cristina e dançando forró nas praças do mundo. À minha tia Finita por ter-nos acordado cada manhã para nos levar à escola, porque arranhou todo para que parecesse fácil, por ser materializaçom em vida da teoria dos cuidados. Aos meus tios do Pouso, ao marinhoiro presente, por me ensinar a navegar, e ao que marchou, por nos ter ensinado a graça inapreensível da natureza.

Ao meu pai, Ignacio Abel, fidalgo soldador e líder sindical, que nos transmitiu o património dos cantares populares da Ferrolterra, o sentido do compromisso e a integridade, honestidade e lealdade das lutas do naval. À minha família paterna do paço labrego da Capela: à minha tia Fina, ao meu tio Anselmo, ao meu padrinho, também Anselmo -alto e *grunge*- à minha avoa Dorinda –a mais elegante, polos longos passeios com a sua neta pola cidade-, a todos eles dedico esta tese pola sua infinda generosidade e carinho, polo seu sentido do humor e sabedoria, por serem os melhores anfitriões, por nos achegarem à memória do nosso pai.

À minha prima e amiga Raquel, que nos levou de mans dadas ao paraíso aquoso de Narahío, pátria que sempre nos pertencerá e ao seu filho Mateo, porque o meu nome é mais lindo quando é el que chama por mim. Ao meu outro primo-amigo, Antom, polas nossas viagens iniciáticas em Vigo, Corunha e Viana do Castelo, por me ensinar que o hedonismo e o olhar irónico é algo que há que levar mui a sério. Às demais amigas do Ferrol *cumbieras-reguetoneras*, a Bea, para nunca deixarmos de rir, encantadoramente, da vida, e a Noemi porque sempre perguntava pola tal tese... e sempre confiou.

Às grandes amigas e amigos dos anos de madurez em Compostela. A Lois para que a nossa cumplicidade nunca termine, polo teu bom gosto, porque me trouxeches o jazz e a bossa nova e o Brasil com ela, polos concertos e as conversas que virám, pola música e a francofilia que nos une e com a que tanto

contribuístes nesta tese. A Laura, a poeta da Marinha, o mistério da bruta delicadeza, da criatividade e da extrema independência, que tanto admiro, inexpugnável e ao mesmo tempo terrivelmente generosa, leal e presente. A Ester por ser paradigma de compromisso e ardência nas convicções, pelo teu altruísmo sem preconceito, porque éramos o *rara avis* feminino nas discussões sobre política, por partilhar comigo as melhores noites universitárias. A Oriana porque, ao lado de Laura, foi eterna companheira, e a melhor confidente, nas aulas de Filologia, porque o teu magnetismo pula distâncias e equívocos, para sempre nos reencontrarmos. A Mélanie, a ilustre loirinha do Reino da *Bourgogne* naquela casa da rua do Vilar –os três, com o Xacobe-, ela que sempre regressa nos verãos galegos ao encontro da sua linhagem lusa e quem com a sua fidelidade, tenacidade e força inspiradora representa, para mim, o melhor da *République*; a Sarah, que chegou da periferia parisiense, com quem tanto aprendim nas ruas de Lisboa e no Paris da ÉHESS, que nos fiço confluír de novo.

Às amigas e companheiras pesquisadoras da Faculdade de Filologia, *alias Coolest* (a Fernando e a Sara pelo *soutien* tam dedicado, até o último momento, quando os aços minguavam e, em particular, Fer, graças por tornar possível o verdadeiro sentido da amizade na academia; e a minha dedicatória também para Iria, Irene, Krisha, Marco, Sandra, Jacobo, Vivian, Silvia e Lucas), por me ensinardes que o mais importante da vida académica nom passava diante dum computador, pelo nosso convívio em volta da Grande Tavola abençoados por Palmira, por cantarmos juntos as de Camilo e para que, espalhados pelo mundo como estamos, sempre nos siga juntando Compostela.

Às amizades do Collège d’Espagne de Paris, polas conversas em torno do bilhar, do piano e dos artefactos que criávades, por me transmitirdes a disciplina da arte. A Miguel polos passeios filosóficos pelo Parc-de-Montsouris e polos que ainda mantemos na distância. Aos efetivos do comando Overkampf (David, Miguel, Ester) agradecida por me fazedes descobrir e redescobrir alguns referentes fundamentais da sociologia e da filosofia –com performance-tributo incluída em Père Lachaise-, mas, especialmente, graças pola revelaçom da potência ativa do pensamento, que pode desovar em qualquer R.E.R. Às companheiras do Parlamento de Galicia, com especial afeto a Bea e ao meu jefe Xermán, por terem significado um abraço cálido e experiente numha época incerta e por sempre terem acreditado em mim.

A Guillermo, *limeño del barrio de la Victoria* -palavras maiores!-, por incrementar o meu fascínio pola América do Sul, pola comunhom da tortilha do Moha e do pisco peruano, polos debates e bailes que virám!. A Manolo, o Alberto Caeiro de Teo, o filósofo no lombo do seu cavalo, agradecida por partilhares a tua sabedoria e por ter-nos cuidado tanto. Às que passárom por Vila-Carretas e partilhárom a dádiva da intimidade. A Carla e Antom, por fazedes-me entender o porquê de os gregos pensarem em versos, pola vossa radical generosidade, pola sensibilidade e a lucidez *anarca*, clariciana, parmenídea, por terdes sido apoio decisivo.

A Fernando, o meu epicuro-itapicuro, por chegares quando mais o precisava, por me ensinares a palavra sagrada e elevada da liberdade, por me querer de modo distinto, por me desafiares, por continuarmos aprendendo juntos, porque sem ti teria sido impossível, por ter aceitado a última aventura

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	17
1.1. Apresentação da pesquisa.....	17
1.2. O objeto de estudo, hipóteses e objetivos investigadores	20
1.3. Alicerces metodológicos e desenho da pesquisa	35
1.3.1. Fundamentos teóricos e metodológicos	35
1.3.2. As fontes, o corpus e a base de dados	48
2. O ESTADO DA ARTE.....	59
2.1. A historiografia literária	59
2.2. A historiografia musical	84
2.3. A historiografia urbana e nas histórias da arquitetura	101
3. ESTRUTURA E FUNCIONAMENTO DO CAMPO DO PODER	121
3.1. Mapa das instituições de poder e dos mecanismos reguladores da atividade teatral.....	121
3.1.1. As instituições de poder no Reino da Galiza no século XVIII.....	121
3.1.2. As instituições e os agentes do poder com competências no governo teatral	133
3.1.3. A normativa e os procedimentos de gestão teatral no âmbito local	137
4. RADIOGRAFIA DA ATIVIDADE TEATRAL NO FERROL E NA CORUNHA (1768-1806)	149
4.1. Descrição geral do funcionamento da atividade teatral nos coliseus galegos	149
4.2. Volume, distribuição e consolidação da atividade teatral no Ferrol e na Corunha	192
4.2.1. A atração teatral gerada pelo Ferrol e pela Corunha e a distribuição da atividade	193
4.2.2. A consolidação da atividade teatral e operática no Ferrol e na Corunha	199
4.3. Dinâmicas de apoio teatral das instituições do campo do poder	216
4.3.1. Análise evolutiva do apoio teatral das instituições do campo do poder.....	216
4.3.1.1. A preferência pelo modelo repertorial da comédia espanhola	236
4.3.1.2. A preferência pelo modelo repertorial da ópera italiana	253
4.3.2. Fatores de apoio teatral explicitados pelas instituições do campo do poder.....	263
4.3.2.1. O teatro como ferramenta pedagógica.....	264
4.3.2.2. O teatro como via de financiamento dos concelhos	269
4.3.2.3. O teatro como principal atividade de lazer urbano.....	282

4.3.3. A oposição à atividade teatral	285
5. O TEATRO COMO MECANISMO DE LEGITIMAÇÃO DO CAMPO DO PODER	297
5.1. A comunicação simbólica no século XVIII: a ritualização e codificação dos eventos públicos institucionais	297
5.1.1. A produção simbólica na performance teatral	303
5.2. Mecanismos de fortalecimento simbólico das instituições de poder na atividade teatral	312
5.2.1. As competências teatrais como garantia de legitimação simbólica para as instituições de poder	312
5.2.2. A participação das instituições de poder na performance teatral como mecanismo de legitimação simbólica	314
5.3. Mecanismos normativizadores e disciplinares na atividade teatral	333
5.3.1. Fundamentos das políticas ilustradas de controlo da população urbana	333
5.3.2. Os dispositivos disciplinares na performance teatral: a domesticação, o exame, a vigilância e a coerção do público	341
6. O TEATRO COMO VIA DE LEGITIMAÇÃO DOS GRUPOS SOCIAIS DOMINANTES	395
6.1. As práticas e estratégias dos grupos sociais dominantes no espaço social	395
6.1.1. A atividade teatral como via de acumulação de capital simbólico	395
6.1.2. A noção de <i>habitus</i> aplicada às práticas e estratégias legitimadoras dos grupos sociais dominantes no Reino da Galiza	397
6.2. As práticas e estratégias dos grupos sociais dominantes sobre a atividade teatral	420
6.2.1. O comportamento nas votações municipais sobre teatro	422
6.2.1.1. O gosto como fator condicionante das dinâmicas de voto	483
6.2.2. Mecanismos de legitimação simbólica dos grupos sociais dominantes na atividade teatral	502
6.2.2.1. O consumo teatral	502
6.2.2.2. O mecenato teatral	525
7. CONCLUSIONS	553
BIBLIOGRAFIA	565
ANEXO: RÉSUMÉ ET CONCLUSIONS	587



1. INTRODUÇOM



1. INTRODUÇÃO

1.1. APRESENTAÇÃO DA PESQUISA

Por que e para que estudarmos a consolidação da atividade teatral e operática em duas cidades periféricas a respeito do centro político da Corte de Castela, inscritas num espaço político, o do Reino da Galiza, que, ainda que continuasse conservando a condição simbólica de Reino, segundo o discurso historiográfico maioritário fora perdendo a maioria das suas competências políticas efetivas num período, a segunda metade do século XVIII, que, além do mais, é caracterizado pela historiografia literária galega como decadente e *obsuro* em termos de produção e herança literária e cultural?

No curso dos sete capítulos que constituem esta tese de doutoramento pretendemos demonstrar que encarar este objetivo é possível, apesar do desafio metodológico de selecionar um objeto cujo estudo que se desmembrou em áreas de saber mui diferentes entre si (os estudos literários, a musicologia, a história da arte e da arquitetura, a história urbana...) e que, para além de ser possível, é pertinente fazê-lo porque o estudo dos processos de implantação da atividade teatral nas cidades galegas setecentistas não apenas nos permitiu compreender dinâmicas de tipo teatral, mas vincularmos estes processos culturais com mecanismos e estratégias de fortalecimento político e simbólico das instituições do campo do poder e dos principais grupos sociais dominantes. Apesar de estes dois objetos -o funcionamento da atividade teatral e as dinâmicas de atuação política dos agentes e das instituições do campo do poder- serem poucas vezes estudados à luz dos seus pontos de confluência e frequentemente divididos como alvo de disciplinas aparentemente distantes com métodos de análise e prioridades divergentes, pensamos que o elevado interesse que demonstram os agentes e as instituições políticas galegas na gestão e no governo teatral, como assunto central das assembleias plenárias municipais, permite enxergar as funções políticas e simbólicas que subjaziam ao fenómeno teatral. Por outro lado, os estudos de Pierre Bourdieu, e os seus desenvolvimentos posteriores, fornecem consistência teórica a esta focagem e evidenciam as potencialidades de examinarmos as escolhas e estratégias efetuadas pelos agentes e instituições do campo do poder quanto à diversão teatral na procura da legitimação simbólica da sua soberania, assim como as pugnas dos representantes das elites galegas, num tempo particularmente convulso no plano social e político, para sobreviverem, perpetuarem ou incrementarem as suas quotas de poder. Em paralelo, a pretensão das instituições do campo de poder de consolidar o *status quo* político em virtude da atividade teatral é verificável na análise das medidas implementadas, de índole normativizadora e coercitiva, que regulavam com rigidez as condições de desenvolvimento das encenações teatrais nos coliseus galegos. Em definitivo, consideramos que o saber produzido no presente trabalho pode ser de utilidade não somente para um melhor conhecimento dos processos culturais e políticos da Galiza urbana do século XVIII, mas para outros espaços europeus afins, ao contribuir para evidenciar as funções políticas, sociais e simbólicas que carregavam e carregam as práticas culturais.

Esta tese de doutoramento nasceu ao abrigo do projeto de investigação *Contributos para o estudo do período ilustrado na Galiza*¹, liderado pela professora Raquel Bello Vázquez, no quadro do grupo de investigação Galabra da Universidade de Santiago de Compostela, dirigido pelo professor Elias J. Feijó Torres. Este projeto de pesquisa visava compreender melhor quais as instituições mais relevantes atuantes no campo do saber do século XVIII galego –de aí que um dos centros de interesse deste projeto fosse a Universidade de Santiago de Compostela-, e as principais dinâmicas culturais –de aí a seleção do teatro, ao funcionar como a mais importante prática de lazer urbano- que caracterizáram este período na Galiza e, por último, analisar a herança cultural e intelectual que ficou do século XVIII, quer dizer-se, examinar o conhecimento construído a propósito deste século e do fenómeno da Ilustração ou das Luzes nas diferentes narrações historiográficas galegas.

No que respeita à presente pesquisa, esta foi definida e circunscrita após um percurso investigador que atendeu, em primeiro lugar, ao estudo da atividade teatral comercial na Lisboa da segunda metade do século XVIII e as funções que esta modalidade de lazer desempenhava para as camadas elevadas da sociedade lisboeta. Nesta primeira abordagem aprofundamos na tese apontada por Vieira de Carvalho (1993), Cranmer (1996) e Bello Vázquez (2005: 501-512) quanto ao elevado investimento –económico, relacional, etc.- efetuado pelo grupo da rica burguesia emergente no fomento da construção dumha nova casa de comédias, o Teatro de São Carlos (1792) e nos réditos sociais e simbólicos que estes apoiantes obtiveram da operação. Assim, elaboramos umha análise do interior da casa de comédias, concretamente da informação simbólica que ofereciam os elementos arquitetónicos e ornamentais de que se dotava este espaço e que tinham como finalidade favorecer a legitimação simbólica do grupo emergente da burguesia (Montenegro-Pico, 2011). Os resultados desta pesquisa, restrita a um fenómeno concreto, a edificação deste prédio, encorajáram-nos a perguntar-nos se na Galiza urbana setecentista –apesar das grandes diferenças entre estes dous espaços geo-políticos- poderíamos encontrar processos semelhantes. Antes de mais, quigemos conferir se chegara a existir umha oferta teatral constante e regular neste mesmo período tempo e qual o hipotético envolvimento que as instituições e os agentes do campo do poder –os quais, por seu turno, pertenciam aos grupos sociais dominantes galegos- poderiam ter assumido nesta forma de lazer urbano.

Por um lado, existiam indícios, apontados por diferentes estudos especializados (Rey Castela, 2005; Saavedra, 2007a), dum processo crescente protagonizado pelos grupos fidalgos galegos de abandono dos seus paços rurais para se instalarem por temporadas cada vez mais longas nas suas respetivas moradas familiares urbanas. Por outro lado, estes representantes sociais das camadas elevadas compunham o principal público alvo dos espetáculos teatrais devido ao elevado preço que de média tinham os bilhetes teatrais nas cidades europeias (Van Horn Melton, 2009: 225-226; Andioc, 1988: 9, como se conferirá igualmente para os coliseus galegos), sendo, aliás, a assistência ao teatro a modalidade de lazer preferida pelos representantes das elites, como demonstráram estudos específicos sobre Portugal (Brito, 2007 [1998]; Cranmer, 1996) e sobre as principais capitais culturais europeias (consulte-se Van Horn Melton [2009: 201-239], para o fenómeno da expansão do teatro comercial em Londres, Paris e Viena). Para além disto, no território da Coroa espanhola, o que incluía as principais urbes e vilas galegas, a atividade das companhias cómicas itinerantes, denominadas “*de la lengua*”, tinha umha longa tradição, isso sim, sempre tendo utilizado espaços teatrais provisórios e

¹ Projeto financiado em 2009 pela Consellería de Innovación e Industria, Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación da Xunta de Galicia [Programa INCITE 08PXIB204051].

portáteis para as suas funções por estarem estas ligadas a festejos circunstanciais (Sánchez García, 1997).

No entanto, os discursos hegemónicos da historiografia literária e musical quase não abordaram o fenómeno da implantação dumha oferta teatral nas cidades galegas setecentistas (para mais informação, efetuaremos umha análise deste tratamento no capítulo segundo do estado da arte). Doutra lado, a historiografia geral galega que tem como objeto o estádio moderno centrou a sua atenção em matérias culturais específicas -a posse e o circuito do livro, a implantação da Universidade de Santiago de Compostela, os índices de alfabetização da maioria social galega, etc.-, porém, não se debruçou sobre o estudo da atividade teatral, é provável que por considerá-la alvo legítimo doutras parcelas de saber, como a da esfera literária. Foram os contributos de Carreira (1990, 1991), Vigo Trasancos (1991, 2007) e Sánchez García (1993, 1997, 2007), pertencentes às áreas de conhecimento da musicologia, da história da arte e da história urbana, os que mostraram evidências sólidas da estabilização na segunda metade do século XVIII -coincidindo com a construção dos primeiros prédios teatrais estáveis- dumha oferta teatral e operática, intermitente em determinadas décadas, mas suficientemente consistente para estabelecer umhas certas dinâmicas de consumo nos grupos sociais dominantes nas cidades galegas mais importantes deste momento -nomeadamente Corunha, Ferrol e Santiago de Compostela-. O seguinte passo foi a consulta das fontes administrativas municipais, nomeadamente dos livros de acordos municipais -dado que estas eram as fontes em que também se apoiaram os estudos anteriormente citados-, que confirmou a sobrevivência dum generoso, ainda que desorganizado, material documental que mostrava umha realidade muitíssimo mais fecunda -no que respeita a número de companhias citadas nos papéis municipais como solicitantes de licenças teatrais e quanto a debates e decisões tomadas polos agentes capitulares sobre o fenómeno teatral- do que poderíamos suspeitar com base na bibliografia secundária. Além disto, estas fontes permitiam reconstruir a fotografia dos fluxos de atividade teatral recebidos e aprovados pelas instituições do campo do poder, mas também resultavam mui transparentes a propósito das funções que a diversom teatral podia assumir para os grupos de elites sociais e para os agentes do campo do poder que legislaram e administraram estes processos culturais.

A estrutura a que obedece esta tese de doutoramento é a seguinte. Nos capítulos primeiro e segundo dedicaremos-nos a apresentar os alicerces metodológicos e procedimentais da pesquisa e a produção do saber, elaborado pelas fontes bibliográficas secundárias, sobre o fenómeno teatral na Galiza urbana do século XVIII, ao tempo que examinaremos os processos principais que explicam como esse conhecimento foi construído. No capítulo terceiro, que ainda tem um carácter introdutório, explicaremos quais as principais instituições do campo do poder atuantes no Reino da Galiza, quais a sua estrutura e, sobretudo, quais as suas competências na administração e governo da atividade teatral, juntamente aos mecanismos para regular e organizar a diversom teatral. Julgamos que este mapa das instituições do campo do poder pode deitar luz para a análise posterior -capítulo quinto- das decisões e estratégias levadas a cabo pelas instituições de poder a propósito da atividade teatral. No capítulo quarto procederemos a dar conta de como foi evoluindo a oferta teatral disponível e analisaremos a resposta que as instituições do campo do poder deram à receção destas formações teatrais e operáticas e com qual fundamento argumental. Optamos por determinar, primeiro, a dimensão da oferta teatral que acolheram Ferrol e Corunha e conferir a relevância que atribuíram as instituições do campo do poder à prática teatral -capítulo quarto-, para umha vez respondido a isto, desvendarmos as decisões políticas concretas das instituições de poder -privilegiando o exame dos concelhos- sobre o teatro e os objetivos que subjaziam nestas ações -capítulo quinto-. Assim que chegemos a esta análise, tentaremos compreender as estratégias evidenciadas por cada grupo

social dominante –muitos deles com postos, igualmente, nas instituições de poder- no que respeita à sua intervenção na atividade teatral, bem como consumidores, como financiadores, como gestores, etc. –capítulo sexto-.

Queremos fazer um último esclarecimento de natureza formal. Este trabalho foi redigido em galego, na variante das normas ortográficas e morfológicas da AGAL (1981), privilegiando o léxico e nom poucos traços morfológicos do galego tradicional oral, mas servindo-nos das roupas, da codificação ortográfica do português. Com esta escolha visamos conciliar, dum lado, a matriz galega do objeto de estudo, a marca do lugar em que foi elaborada a pesquisa e da sociedade que tem como alvo com umha abertura desejada –e consideramos que facilitada polo código- a outras comunidades científicas, que, ao lado da comunidade social e científica galega, incluem a espanhola e as comunidades dos países lusófonos.

1.2. O OBJETO DE ESTUDO, HIPÓTESES E OBJETIVOS INVESTIGADORES

O objeto de estudo

Constitui o objeto de estudo da presente pesquisa a atividade teatral que acolheu o Reino da Galiza da segunda metade do século XVIII e as funções que esta atividade desempenhou para o campo do poder e para os grupos sociais dominantes instalados no espaço urbano do Reino. Para circunscrever melhor este objeto, nas próximas páginas justificaremos por que temos colocado o foco na atividade teatral, nas duas cidades galegas escolhidas, numhas determinadas décadas balizadas, assim como o motivo polo qual decidimos vincular a análise do fenómeno teatral aos mecanismos e estratégias mobilizadas polas instituições e agentes do campo do poder.

O teatro representou a modalidade de lazer privilegiada polas elites urbanas do Reino da Galiza na segunda metade do século XVIII, em concordância com as dinâmicas culturais predominantes na Europa deste momento.

Umha das poucas narrações vivenciais que se conservam sobre a experiência da assistência aos espetáculos teatrais numha cidade galega do século XVIII procede dos diários e da correspondência pessoal de John Adams e a do seu primogénito John Quincy Adams, futuros presidentes, os dous, dos Estados Unidos, que redigírom durante a sua estadia forçosa no Ferrol e na Corunha em Dezembro de 1779 devido a umha avaria no seu barco caminho de França. Esta documentação mostra que pai e filho, acompanhados dumha delegação diplomática estado-unidense, acudírom vários serons continuados à ópera italiana no Ferrol. John Quincy Adams contou que acudira ao coliseu do Ferrol no dia 9 de Dezembro (“At half after six oclock we went to the play and came back at ten” [Adams, 1981 [1779]: 8-21]), juntamente ao seu pai John Adams (Adams, 1961 [1779]: 194). Dous dias mais tarde John Quincy Adams regressou à casa de comédias do Ferrol, mas descobriu que nesse dia nom havia função e no dia seguinte repetiu a operação com igual resultado (Adams, 1981 [1779]: 8-21). Já nas noites dos dias 13 e 14 de Dezembro John Quincy Adams, acompanhado doutros delegados políticos norteamericanos, pudérom desfrutar das funções de ópera italiana, deixando a cidade no dia seguinte, rumo à Corunha. Nesta última cidade nom pudérom assistir a encenações teatrais porque nesse mês a casa de comédias estava encerrada devido a obras de remodelação (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1779. 25 de Outubro. Fólhos 96verso-97frente.

Cota: C-67). No entanto, analisando os dias passados no Ferrol, julgamos iluminador que numha semana completa que esta comitiva diplomática esteve na cidade, passárom três noites no coliseu e poderiam ter sido mais já que, com a exceção dum dia, todos os restantes da semana se achegárom à casa de comédias com a expectativa de passar o seu tempo de lazer nas óperas italianas. Numha carta posterior enviada por John Adams à sua filha, Abigail Adams, o político explica que nom lhe pode contar demasiado sobre os seus “Moments of Leisure” porque tem demasiadas responsabilidades de trabalho, ainda que é ciente de que este é um dos principais focos de interesse para umha “young Lady of your Turn of thinking”, e para os seus irmans, confirmando que estes sim están aproveitando a viagem para se formarem culturalmente².

Este relato serve-nos de ponto de partida para podermos dimensionar o assentamento desta forma de lazer na vida das cidades galegas e nas preferências de lazer dos seus cidadans e dos viajantes estrangeiros. Isto explica que a assistência às funções teatrais fosse umha das atividades, ao lado doutras de índole cultural e política realizadas –a visita à torre de Hércules, a assistência a umha sessão da Real Audiencia del Reino de Galicia [Adams, 1961 [1779]; Adams, 1981 [1779]]– que *deviam ser feitas* no Ferrol e na Corunha, recomendadas polos anfitriões que os receberam, as autoridades políticas e militares destas duas urbes. Do mesmo jeito, uns anos antes, em 1775, a corporação municipal da Corunha, com motivo da visita diplomática dum representante da família real francesa, o Duque de Chartres, organizara umha função teatral no coliseu público como homenagem ao nobre francês (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1775. 20 de Julho. Fólio 101 frente. Cota: C- 64).

A reflexom que o integrante da fidalguia Froilán Troche y Zúñiga (1835: 128), autor dum método sobre organização de arquivos nobiliários, efetuou a começos do século XIX sobre a evolução dos hábitos sociais da fidalguia galega incide na consolidação progressiva do gosto hegemónico polos espetáculos teatrais nos grupos sociais dominantes -que som os que constituem o grupo alvo desta pesquisa- através da sua denúncia polo furor que provocava o teatro nos seus pares trazendo mudanças profundas –e negativas ao seu juízo- nos seus estilos de vida. Para ele esta paixão polo teatro fora a que causa o deslocamento das grandes famílias nobres galegas aos centros urbanos e o subsequente abandono dos seus paços familiares e com ele dum determinado universo, dumhas práticas sociais a este vinculado: “no fué precisamente por miedo á los ladrones, ni por los insultos que recibisteis en las revoluciones, no por el temor de que se apoderen los mal contentos de vuestros archivos” [...] “la general causa de la retirada es la de que vuestras mugeres é hijas no pueden ir al teatro en la aldea porque no lo hay”; na aldea “no tienen música, bailes ni bureos” (Troche y Zúñiga, 1835: 128).

Fora do Reino da Galiza, dispomos de testemunhos mais substanciosos a este respeito. Assim, o que foi corregedor de Madrid entre 1777 e 1792, José de Armona y Murga, quem também detentou o cargo de “Juez protector de teatros”, o mais relevante na administração teatral na Coroa espanhola, assinalou que na segunda metade do século XVIII se afiançara um grande entusiasmo especialmente pelas óperas italianas, cujas árias eram decoradas e cantadas pola juventude de Madrid³. Este gosto materializava-se também na proteção, económica e

² “In the Course of my Journeys, I shall embrace any Moments of Leisure, to inform you of any Thing that I observe which may contribute to your Improvement or Entertainment: But you must remember that my Voyages and Journeys are not for my private Information, Instruction, Improvement, Entertainment or Pleasure; but laborious and hazardous Enterprizes of Business. I shall never be much polished, by Travel, whatever your Brothers may be. I hope they will be im-proved. I hope they will increase in Knowledge as they go: but I am not anxious about their being very much polished” (Adams, 1973 [1779]: 247-248).

³ “Con esta repetición, con el gusto de oír a tantos cantores famosos las mejores arias de Italia, se extendió por Madrid el nuevo gusto de su música y su decidida afición corrió al instante por todas las capitales de las provincias. Apenas habia un joven, una señorita, un oficial mozo, que no supiera y cantase de memoria «El Miserio Pergoletto», el «Padre perdona», el «Sor Regina», «Se tutti mali mici», etc. Corrio, pues, este gusto, ya hecho gusto de moda [...]” (Armona y Murga, 1998 [1785]: 273).

política, que ofereciam as principais damas da nobreza cortesá às cantoras de ópera de maior sucesso (Cotarelo y Mori, 1917: 357), mas também penetrava outras segmentos da população urbana, como a burguesia e o artesanato e pequenos comerciantes, que penhoravam os seus salários para acederem à casa de comédias (Álvarez Barrientos, 2003: 1483). O filósofo Ortega y Gasset (1980) reflexionou sobre como esta sedução teatral alterou os estilos de vida de toda a população urbana, sem importar a sua condição, condicionando o horário das suas tarefas quotidianas, as reuniões de sociedade, provocando fortes enfrentamentos por discussões estéticas, etc.)⁴. Este agente intelectual mostrou-se crítico com o entusiasmo cego do século XVIII pela diversão teatral –em particular do período 1760-1800, coincidente com o trecho temporal delimitado nesta tese- já que, do seu ponto de vista, o mérito musical e teatral residia unicamente no talento das cantoras (Ortega y Gasset, 1980: 299). No entanto, efetuou uma lúcida reflexão em torno a esta questão, na qual trasladava implicitamente uma forte crítica às dinâmicas maioritárias da historiografia literária e artística e aos processos que estas comportavam de canonização de certos períodos e processos literários –o século XVII e o denominado teatro do “Siglo de Oro”- e, simultaneamente, de condenação ao silenciamento doutros –o século XVIII e a sua oferta teatral e operática-, para os quais existiam provas do seu esplendor e, especialmente, do grande influxo que tiveram nas sociedades do período:

¿Por qué no consta como hecho grueso y de todos sabido que el tiempo de 1760 a 1800 ha sido la época en que los españoles han gozado más del teatro? Si padezco error desearía ser formalmente rectificado, pero si se cae, por fin, en la cuenta de que el hecho es cierto convendría que los historiadores nos lo hiciesen ver, lo destacasen y perfilasen, porque es de sobrada importancia. Entonces -y no en el siglo XVII- el teatro se hace placer de todos, forma un trozo de su haber vital, *les es plenamente y hasta el fondo del alma* (Ortega y Gasset, 1980: 298).

Ao bom acolhimento desta forma de lazer nas sociedades setecentistas contribuiu, para além das preferências estéticas e dinâmicas de gosto, a potencialidade em termos políticos e simbólicos que tinha a experiência de acudir à casa de comédias. Esta funcionava por si mesma como um evento público performativo devido ao alto nível de codificação e ritualização que entrinaveava o próprio acesso ao coliseu e a ocupação dum determinado lugar, para além do processo de consumo da peça teatral. Por outro lado, no caso galego a própria sala teatral reunia tanto a representantes dos grupos das elites –que também eram os que detentavam cargos políticos e podiam assistir ao coliseu em qualidade de autoridades- quanto a indivíduos procedentes de camadas mais populares –artesãos, pequenos comerciantes, soldados de baixa graduação, etc.- porque nos centros urbanos existia uma única casa de comédias, não como noutras capitais europeias em que, ao existir um maior número de prédios teatrais, pudo existir uma maior especialização social segundo o coliseu. Como resultado disto, o teatro funcionava como um *tableau vivant* que podia enviar poderosas mensagens simbólicas com a representação dos principais poderes –por meio dos agentes políticos que acudiam ao palco institucional e doutros elementos arquitetónicos e ornamentais-, das relações hierárquicas que regiam o espaço social galego, de alegadas impugnações desta ordem hierárquica, etc.

Introduzidas as principais dinâmicas de consumo e gosto teatral que caracterizavam o século XVIII, devemos explicar **o quê entendemos por “teatro” e “atividade teatral” nesta**

⁴ "Todo es vivido con fogosa intensidad, con entusiasmo casi maniático. No se contentan con ir a los toros o al teatro, sino que el resto del día apenas hablan de otra cosa. Más aún, discuten y se querellan, síntoma de que todo ello penetra las vidas hasta el estrato donde las pasiones borbotean. Y ello en todas las alturas sociales" (Ortega y Gasset, 1980: 301).

pesquisa. Assim, consideraremos atividade teatral todas as encenações de natureza teatral-musical (num leque de espetáculos em que pode estar mais acentuado o primeiro elemento ou o segundo, mas em que excluimos as formas puramente musicais, como os concertos⁵) ou cenográfica (o que incluía os espetáculos de equilíbrios, magia, burlantins, etc., em ocasiões inseparáveis das peças cômicas), oferecidas por companhias teatrais e operáticas nos coliseus públicos comerciais do Ferrol e da Corunha, prévia obtenção da licença teatral oficial concedida pelas câmaras municipais destas cidades.

Na prática, dous foram os tipos de produtos teatrais mais encenados nos auditórios galegos, que nesta pesquisa concetualizaremos com a noção de Itamar Even-Zohar (2007a: 15-16) de ‘modelos de repertório’ ou ‘modelos repertoriais’, que procede da sua conceção dos polissistemas literários –que explicaremos no capítulo segundo-. Estes modelos repertoriais eram o resultado da combinação de elementos teatrais e musicais e das relações sintagmáticas específicas e de regras: dum lado, o modelo repertorial da comédia espanhola encenado por companhias itinerantes de origem espanhola, em que primava o diálogo, isto é, as partes recitadas, o elemento dramático, ainda que também havia espaço para cenas cantadas e com a ‘regra’ de serem produtos veiculados em língua espanhola; e, outro lado, o modelo repertorial da ópera italiana, que importavam repertórios da *opera buffa*, com maior peso nas partes musicais e cantadas e executada em língua italiana e por atores e atrizes desta nacionalidade. Estes eram os dous modelos repertoriais principais, deste modo as companhias podiam encenar produtos mais prototípicos da definição que temos realizado. No entanto, as possibilidades de combinação de repertórios (musicais, dramatúrgicos, interpretativos, cénicos, corporais, etc.) faziam com que nem sempre fosse fácil situar uma peça em cada um destes modelos repertoriais para o teatro. Neste sentido, Máximo Leza (2003: 1701) reconhece a dificuldade de identificar géneros ‘estritamente musicais’ porque a partitura e a execução vocal e instrumental nem se podem separar dos elementos cenográficos e literários. Isto conduze-o a compreender, em suas palavras, o espetáculo teatral como uma “manifestación cultural compleja” em que intervêm outros “ingredientes al margen del estrictamente literario” e todo isto foi o que tem permitido “la integración de los géneros musicales dentro de un discurso general sobre el teatro” (Máximo Leza, 2003: 1687). Lousada (1995: 296), por seu turno, encara a questão dumha perspetiva mais sociológica e afirma que o teatro e a ópera constituem ‘formas híbridas’ dum mesmo espetáculo, dado que da perspetiva da sua função na sociedade sempre rivalizaram pelo mesmo público-alvo. Com efeito, a priorização nesta pesquisa da abordagem social do espetáculo, em detrimento da dimensão puramente formal, é a que nos leva a tratar como atividade teatral tanto encenações de ópera italiana, com maior protagonismo dos repertórios musicais, quanto encenações de comédia espanhola, em que o peso está no elemento literário e dramatúrgico, porque estas duas modalidades de espetáculo eram encenadas nos mesmos

⁵ A exclusão deste tipo de encenação musical justificamo-la por critérios de natureza funcional, mais do que formal. Os concertos musicais constituíam um tipo de evento público que, com efeito, tinha uma dimensão cénica e performativa –por decorrerem no mesmo espaço, nos coliseus públicos- e, como acontecia com as funções teatrais e operáticas, a sua organização requeria da aprovação prévia dumha licença pelas autoridades municipais. No entanto, decidimos excluir os concertos musicais como encenações que integrassem o nosso objeto de estudo, no fundamental, porque eram um tipo de diversão pública organizada mui ocasionalmente (só se registam aprovações de licenças para concertos na Corunha nos ultimíssimos anos do século XVIII e nunca de modo contínuo, adotando a forma de temporadas (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). De aí que tampouco fossem consideradas na documentação municipal diversões públicas como o teatro, pois nem foi incorporada nenguma alusão aos concertos na normativa teatral municipal, por exemplo. Além disto, dum ponto de vista político-simbólico tampouco os concertos pareciam concitar a mesma atenção social, nem a mesma sofisticação na sua organização (nem existem provas de que se estabelecessem protocolos específicos para regular os concertos musicais, nem temporadas de concertos ou que fossem reservados lugares com antecedência, etc.).

espaços e baixo os mesmos protocolos, partilhavam públicos e deviam passar pelos mesmos procedimentos normativos impostos pelas instituições do campo do poder.

A seguinte questão que queremos abordar é a justificação da escolha das **cidades do Ferrol e da Corunha como espaços geográficos que delimitam a pesquisa**. Se, dum lado, a realidade do Reino da Galiza seguia sendo na segunda metade do século XVIII eminentemente rural, residindo a grande maioria da população em zonas rurais e dedicada a atividades agropecuárias, como demonstram os dados fornecidos pelo Censo de Floridablanca (1787). Porém, Santiago de Compostela, Corunha e Ferrol exibiam uma realidade mais urbanizada atendendo aos indicadores de população (Martín García, 2008: 35-36) e neste grupo Corunha e Ferrol, experimentaram na segunda metade do século XVIII transformações concomitantes na dimensão demográfica, social, económica e política.

Na segunda metade do século XVIII estas duas cidades marítimas registraram um crescimento demográfico extremamente elevado e abrupto, certificado nos censos do “Catastro de la Ensenada” (1752) e do “Censo de Floridablanca” (1787). A Corunha passou em trinta e cinco anos de contabilizar em 1752 um total de 7.547 vizinhos a praticamente duplicar esse número em 1787, chegando aos 13.575 habitantes (Artaza Montero, 1994: 37). A estas cifras haveria que somar a sua elevada população “flotante”, composta pelo destacamento militar que se instalava temporariamente na cidade e nem ficava registrado no padron vizinhal (Artaza Montero, 1994: 37). A maior suba demográfica concentrou-se nos períodos de 1750-1759 e de 1780-1789 (Artaza Montero, 1994: 38-39) e segundo Barreiro Fernández (1986: 354) é imputável aos efeitos do intenso desenvolvimento, da década de 1760 em diante, das trocas comerciais com América. No que respeita ao Ferrol a sua expansão populacional foi ainda mais notável e precipitada, impulsionada pelo grande desenvolvimento da indústria naval com o estabelecimento dos estaleiros reais e a importante demanda de trabalhadores que estes requeriam. A consequência disto foi que um pequeno porto pesqueiro, o de Ferrol, anexionado ao porto da Granha, com apenas 1.235 habitantes em 1721 passou a reunir em 1787 um total de 24.993 habitantes -maiormente homens pelo trabalho nos estaleiros- (Granados Loureda, 1998: 214), superando em mais de 9.000 vizinhos a capital do Reino, Santiago de Compostela, que até daquela ostentava o título da cidade galega mais habitada (Granados Loureda, 2009: 555). O mais interessante foi a concentração desta suba demográfica em tão poucos anos já que entre 1746 e 1787 a urbe ferrolá manifestou uma suba de residentes de 1.098% (Granados Loureda, 2009: 555). Porém, coerentemente com a sua grande dependência do estado da empresa naval monárquica, nos últimos anos do século XVIII, caracterizados por uma desaceleração dos investimentos monárquicos nestes estaleiros, Ferrol registrou uma baixa no seu censo de 3.000 moradores (Granados Loureda, 1998: 214).

Os processos demográficos e económicos estão fortemente interligados, de aí que o evoluir económico se deixasse sentir na morfologia social e nas expectativas que as companhias podiam ter nestas duas cidades como espaços em que implantarem os seus espetáculos. A este respeito, Corunha acolheu no período estudado (1768-1806) um pulo económico sustentado no comércio portuário com América, tornando-se num dos primeiros portos da Coroa espanhola em dispor de licença de comércio com os territórios coloniais (Alonso Álvarez, 1986), começando nessa mesma altura um sistema de correios regular por barco com a Inglaterra (Tettamancy y Gastón, 1994 [1900]: 286). Mas foi o setor do mercado colonial com América o que pareceu funcionar como verdadeiro motor económico, até o ponto de diferentes historiadores identificarem a impronta burguesa da cidade corunhesa⁶. Para conhecer a evolução económica da cidade na

⁶ Som reveladores a este respeito os títulos das seguintes obras historiográficas: a história da cidade escrita por Francisco Tettamancy Gastón em 1900, *Apuntes para la historia comercial de La Coruña*, ao igual que, num estudo muito mais recente

segunda metade do século XVIII é imprescindível a monografia de Alonso Álvarez (1986), que confirmou a alta rentabilidade do comércio colonial, especialmente em certas fases expansivas⁷, produzindo um anseio em boa parte da população corunhesa de investir neste setor. Neste sentido o próprio Alonso Álvarez (1986: 40) inclui o depoimento do período dum vizinho da Corunha que declarava, num tom certamente hiperbólico, que “se metieron a comerciantes, con motivo de la libertad a Barlovento, hombres que componían abanicos, remendaban zapatos y otros de semejante jaez, como he conocido”. Mais um sintoma do crescimento das trocas comerciais evidenciou-se na esfera do urbanismo com o ganho em densidade de vizinhos - associados principalmente ao mercado colonial e ao comércio grossista, ao igual que os cidadãos de condição popular, dedicados ao pequeno comércio, ao artesanato ou a serem empregados domésticos- do bairro da “Pescadería”, que era aquele para onde podia seguir expandindo-se a cidade corunhesa, contrariamente ao estancamento da ‘Cidade Velha’ ou ‘Cidade Alta’, bairro em que se concentrara os setores da fidalguia de antigo, mas que pela sua situação geográfica tinha maiores limitações para crescer (Artaza Montero, 1994: 38-40; Barreiro Mallón, 1990). Apesar desta descrição em que o grupo da burguesia emergente começava a ganhar cada vez mais peso na Corunha, Barreiro Fernández (1986: 246-249), concordando com esta tese, advertia de que seria um erro, por outro lado, negligenciar a presença na composição social da Corunha dumha fidalguia bem assente, ligada aos seus postos em relevantes instituições político-administrativas do Reino da Galiza sediadas na Corunha, tais como a Real Audiência, a Intendência, etc.

O mesmo otimismo económico afetou ao Ferrol nestes anos como resultado, como foi dito, da construção dum novo estaleiro e arsenal projetado pela Coroa espanhola para fornecer a sua frota naval (Martín García, 2002), posto em funcionamento em 1752 (Santalla López, 2006: 62). A escolha da ria de Ferrol como localização estava motivada pelas qualidades naturais defensivas do espaço, elogiadas pelo próprio futuro presidente John Adams numha carta dirigida à sua mulher Abigail Adams (Adams, 1973 [1779]: 243-244), descrevendo-o do mesmo jeito no seu diário como o “magnificent Spanish Port of Ferrol” (Adams, 1961 [1779]: 195-196). Como acontecia com Corunha, a estrutura sócio-profissional da cidade esteve em dependência das dinâmicas económicas, que pivotavam em volta do monocultivo da indústria naval dos estaleiros e dos seus ciclos económicos⁸. Em lógica com isto, o padrom de 1797 do Ferrol, desagregado e analisado por Martín García (2002: 579), indica que 44,2% da população

de 2007, de Alfredo Vigo Trasancos, intitulado *A Coruña y el Siglo de las Luces: la construcción de una "Ciudad de comercio (1700-1808)*.

⁷ Este trabalho é especialmente interessante porque desafia alguns lugares comuns da história económica corunhesa que identificavam a expansão do mercado colonial com o sucesso de medidas liberalizadoras e atribuíam a origem do declínio às guerras finiseculares e a outros fatores como a independência dos territórios americanos (Alonso Álvarez, 1986: 35). Por contra, na sua tese de doutoramento Alonso Álvarez (1986: 40) demonstrou empiricamente como o período que compreendia da segunda metade do século XVIII até 1778 foi o mais lucrativo para os empresários comerciantes corunheses e que deste ano em diante, coincidindo com as leis que liberalizavam o mercado, com a abertura doutros portos e a redução das travagens fiscais, foi quando começou a desaceleração deste negócio.

⁸ Um dos principais historiadores da cidade, Montero y Aróstegui (1859: 477), chamava a atenção, já no século XIX, para esta relevante característica da cidade, que a definia plenamente:

“[...] de ahí nace el que el Ferrol y su comarca experimente una frecuente alternativa de progreso y decadencia en todos sus ramos mercantiles, porque aumentando y disminuyendo su población á cada paso, segun aumentan y disminuyen las urgencias de sus arsenales y de los armamentos navales, sus consumos tienen precisamente que experimentar las mismas vicisitudes. Por esta alternativa se notaron tiempos en Ferrol en que mensualmente circulaba entre sus moradores la cantidad de unos nueve a diez millones de reales, así como hubo otros en que esta circulacion era insignificante, máxime cuando todos recordamos la aciaga época en que solo se daba al año una ó dos pagas al Departamento, y en los talleres del arsenal reinaba el silencio de las tumbas”.

do Ferrol eram obreiros da “Maestranza” e mais 8,4% fôrom classificados polo mesmo autor como “peonaje”, operários de menor hierarquia do arsenal. Portanto, mais da metade da cidadania, em concreto 52,6%, estava contratada nas instalaçõs navais e a outra metade da populaçom estava dedicada a atividades profissionais vinculadas direta ou indiretamente ao Exército (a oficialidade militar representava neste censo 10,5%, a suboficialidade umha percentagem ligeiramente superior, de 14,6%, a tropa militar 12,2% e 10,1% eram funcionários de grado baixo). Em troca, utras atividades económicas tradicionais, como a pesca e a agricultura, passárom a ter um peso irrelevante no Ferrol urbano porque numerosos camponenes e marinheiros abandonaram estas atividades primárias para virarem operários nos estaleiros (isto explica a passagem dumha percentagem de 10,2% de vizinhos dedicados ao setor primário em 1768 a um irrelevante 1,6% em 1797 [Martín García, 2002: 648]). Outras atividades económicas –como o artesanato local, os sapateiros, xastres ou carpinteiros-, aparentemente nom ligadas ao arsenal, na prática também o estavam dado que preenchiam as necessidades da grande populaçom de trabalhadores dos estaleiros (Martín García, 2002: 642). Esta mesma interligaçom acontecia com outras práticas económicas perseguidas polas autoridades políticas, como a instalaçom de tavernas –cujo número se multiplicara polo elevado número de operários e soldados, em muitos casos solteiros (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1774. Sem data. Fólio 182frente. Cota: 383)-, a proliferaçom das “regatonas” -as mulheres dedicadas a revender produtos alimentares, por regra geral incumprindo as tarifas oficiais de preços (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1779. 2 de Maio. Fólio 226verso. Cota: 382)- ou até a prostituiçom (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1779. 2 de Maio. Fólio 226verso. Cota: 382). A burguesia, um grupo em crescimento no Ferrol, também progredira ao abrigo da instalaçom da indústria naval, dado que a maioria chegaram à cidade como comerciantes grossistas e minoristas de bens alimentares para fornecer a crescente populaçom. A fidalguia, por seu turno, estava pouco representada como grupo no Ferrol, pois apenas 23 indivíduos recebiam o tratamento de “don” segundo o Catastro de 1752, e mui poucos viviam no núcleo urbano (Martín García, 2003: 118).

Um aspeto que partilhavam as duas cidades era a relevância dos setores sociais do Exército e da Marinha, que atraiu para os dous núcleos urbanos um corpo de professores, engenheiros e estudantes, os quais, segundo González López (1977: 12), estavam mais predispostos a assimilar as novas ideias científicas, políticas e culturais, sedimentando um “un clima propicio para la Ilustración” –e as suas principais máximas, como a dos beneficios do teatro- e que diferenciava a estes núcleos, no seu parecer, dum Santiago de Compostela mais “apegado a sus tradiciones eclesiásticas, teológicas y canónicas”. Além disto, deve ter sido em consideraçom que o grupo dos oficiais da Marinha, presente nas duas urbes, e constituído por indivíduos de origem nobre, era um dos perfis sociais que mais consumia espetáculos teatrais, inclinando-se especialmente polo repertório da ópera italiana (Alier, 1990). Mais umha simetria entre estas duas cidades encontrava-se no plano das suas instituiçõs políticas já que até certo ponto Corunha e Ferrol representavam de maneira paradigmática o poder da Coroa e o seu intervencionismo político, bem através de projetos que visavam melhorar os recursos militares da monarquia –Ferrol-, bem polo enraizamento de novas instituiçõs políticas e estratégias jurídico-administrativas recentralizadoras (Saavedra Vázquez, 2004) -Corunha-. Quanto a isto último, Corunha fora desde tempos antigos a sede de instituiçõs delegadas da Coroa como a “Real Audiencia del Reino de Galicia” e, ligada a ela, a “Governación del Reino de Galicia” e no período recente, a Intendência e o Corregimento.

As dinâmicas emparentadas destas duas urbes costeiras fôrom assinaladas por vários autores, ao ponto de em 1968 o arquiteto corunhês Andrés Fernández-Albalat ter planejado o estabelecimento dumha macro-cidade ou dumha grande área metropolitana, batizada como “La

ciudad de las rías”, que integrasse estes dous núcleos (projeto a que se dedicou recentemente polo seu aniversario um estudo comemorativo, veja-se González Harguindey [coord.] [2017]), fortalecendo mais ainda a sua articulação. Villares (2004: 239), por seu turno, defendeu a complementariedade histórica de funções entre estas duas cidades —o que mais uma vez evidenciava a sua interdependência-, estando Corunha mais virada para o comércio e Ferrol para a atividade industrial naval e militar; enquanto que Vigo Trasancos (2007: 18-19) reconhece esta distribuição de atividades já no século XVIII, funcionando Corunha como porto civil e Ferrol como cais militar, tomando a forma dum “binomio urbano indisociable”.

Por todo o visto Ferrol e Corunha ofereciam umhas condições idóneas —polo seu estado de prosperidade e expansom a todos os níveis, polo importante contingente de soldados e oficiais como perfil de público teatral (Alier, 1990), por estarem sob a órbita de instituições políticas regalistas permissivas com a diversom teatral, etc.- para o acolhimento estável de funções teatrais e operáticas, mui provavelmente sendo enxergadas como destinos atrativos para as companhias itinerantes que percorriam a Península Ibérica. Temos indícios disto achegados pola bibliografia secundária que citou a Ferrol e Corunha no mesmo grau de importância na receçom teatral que outras relevantes vilas e cidades da Coroa espanhola como Cádiz, El Puerto de Santa María, Barcelona, Cartagena, etc. (Máximo Leza, 2003: 1699; Napoli-Signorelli, 1813: 417).

Porém, nom se deve esquecer que Santiago de Compostela, a capital do Reino da Galiza e por muitas décadas no século XVIII a cidade mais povoada, oferecia boas perspectivas comerciais para as formaçoms itinerantes, como indicam diferentes fontes (Vigo Trasancos 1991, 2007; Carreira 1990, 1991 e Sánchez García 1993, 1997 e 2007). Mas, esta cidade apresentava umha série de particularidades que nos levárom a excluí-la da análise. No fundamental existiam vários fatores que obstruíam o desenvolvimento teatral em Santiago de Compostela e que se vinculavam com açoms de importantes instituições situadas na cidade, tais como as instituições religiosas —o arcebispado e o cabido da Catedral- e as universitárias —a própria Universidade de Santiago de Compostela-. Estes organismos apoiados nas suas respetivas comunidades de agentes eclesiásticos e de professores colocárom empecilhos para a estabilizaçom de temporadas teatrais, servindo-se de argumentos de caráter moral e religioso, e pressionando a corporaçom municipal nas suas assembleias municipais⁹, conseguindo, por exemplo, a ordem de proibiçom de espetáculos teatrais e operáticos durante o curso universitário (Pérez Costanti, 1925-1927: 55 em adiante). Cumpre precisarmos que tanto no Ferrol quanto na Corunha o impacto das instituições eclesiásticas era mui marginal, contrariamente ao caso compostelám (González López, 1977: 13) e, portanto, inóquo a respeito da gestom teatral. Por este motivo, as grandes diferenças quanto à morfologia social, política e económica de Santiago de Compostela a respeito das duas cidades marítimas, com repercussoms diretas no desenvolvimento da atividade teatral, dificultavam o estudo em conjunto das três cidades. Ao mesmo tempo, umha hipotética inclusom de Santiago de Compostela na análise, a que se poderiam acrescentar outras vilas galegas (Pontevedra, Ribadeo, Lugo ou Tui) que, de modo mais intermitente, fõrom acolhendo espetáculos teatrais nas últimas décadas do século XVIII (Sánchez García, 1997: 65-68), faria superar as dimensoms atingíveis por um trabalho de pesquisa deste tipo, porém, nom descartamos a sua abordagem em futuros projetos.

⁹ Existia no âmbito municipal de Santiago de Compostela um conflito de concentraçom de competências e jurisdiçoms de diferentes instituições de poder. Sirva de exemplo que os capitulares da corporaçom eram escolhidos com a autorizaçom do arcebispo de Santiago de Compostela, assim como se originavam pugnas constantes entre o concelho e estas instituições eclesiásticas (López Díaz, 2010: 191), o que podia dar lugar a estas conseguirem paralisar algumas iniciativas culturais com os seus empecilhos.

Continuando com a delimitação do objeto de estudo, explicaremos o balizamento das **coordenadas temporais, um período que compreende do 1768 até o 1806**. Os anos escolhidos para situar a nossa pesquisa pertencem ao período que foi rotulado pela história das ideias como a “*Ilustración*”, o “Iluminismo”, “*les Lumières*”, o “*Aufklärung*”, o “*Long 18th century*”, etc., com o objeto de definir um movimento de ideias e práticas culturais que decorreu na Europa do século XVIII e da passagem para o século XIX, e que Kant tentou desvendar num artigo canónico publicado em 1784, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, em que se esforçava por compreender o seu presente e cuja proposta foi retomada por Foucault séculos depois no seu trabalho *Qu’est-ce que sont les Lumières?* (2004 [1984]). No quadro geral do período conhecido como as Luzes, que tem umha extensom desigual em funçom da narrativa historiográfica de cada país, selecionamos um trecho temporal específico, que vai do ano 1768 ao ano 1806. No fundamental guiamo-nos por critérios que derivavam especificamente das condições de implantação e desenvolvimento da atividade teatral e operática no Ferrol e na Corunha, indicadas polas fontes secundárias (Vigo Trasancos 1991, 2007; Carreira 1990, 1991; Sánchez García 1993, 1997 e 2007), altamente dependentes de circunstâncias políticas e económicas como as enunciadas até aqui.

Assim sendo, a data “*a quo*” utilizada foi a de 1768 por ser o primeiro ano em que fõrom construídos os primeiros teatros estáveis em cidades galegas. Fõrom duas as casas de comédia construídas e financiadas polo empresário de óperas Nicolà Setaro neste mesmo ano –primeiro em Santiago de Compostela e meses depois na Corunha-, apesar de as duas serem destruídas meses depois da sua fundaçom, a diferença do coliseu que ergueu o empresário italiano no Ferrol em 1769, o único que ficou em pé, com diferentes reformas, durante todo o período analisado (Sánchez García, 1997). Este facto foi basilar porque a nova realidade material com prédios especializados em acolher o espetáculo teatral, apesar da sua sobriedade e funcionalidade, possibilitou dar continuidade à funçons organizadas polas companhias itinerantes vindas ao Reino da Galiza, chegando a ser constituídas temporadas teatrais (Soraluce Blond, 1988; Sánchez García, 1993, 1997; Vigo Trasancos, 2007). O carácter inovador residiu, aliás, no facto de ter sido umha iniciativa privada a que implementasse o projeto pioneiro dum auditório teatral estável nas cidades galegas indicadas e que nom partisse dumha proposta pública articulada polas instituiçons do campo do poder, como era o modelo habitual nas principais cidades da Coroa espanhola (Cotarelo y Mori, 1917; Alíer, 1990; Máximo Leza, 2003). Esta transformaçom arquitetónica comportava fortes mudanças quanto à intensidade e estabilidade do espetáculo urbano na Galiza já que antes da edificaçom destes coliseus a atividade teatral era organizada precariamente e de modo muito mais intermitente em espaços dedicados a outros usos –nas igrejas, na própria Catedral, em estruturas portáteis em praças, nos hospitais, etc., circunscritos a festejos litúrgicos ou acontecimentos políticos particulares (Sánchez García, 1997). Em troca, ao disporem as cidades e as companhias, a partir de 1768 – e de 1769 no Ferrol-, de verdadeiras casas de comédia públicas e comerciais pudérom ser constituídas temporadas teatrais, reconhecidas polos governos municipais (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1768. Cota: C-58; A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. Cota 378). Resumindo brevemente como se materializou o projeto de Nicolà Setaro –ainda que para toda esta explicaçom recomendamos o documentado trabalho de Sánchez García (1997) do qual tiramos as informaçons que apresentamos a seguir-, este empresário realizou umha primeira incursom em território galego alguns anos antes, em 1764, em que começou a negociar com a câmara da Corunha os termos dum acordo que nunca se efetivaram. Porém, nom foi até 1768 que Setaro construiu um teatro físico estável em Santiago de Compostela e andou a começar umha breve temporada teatral nos meses de Maio, Julho e Julho de 1768, apesar de que rapidamente, como foi assinalado, se originou um movimento

hostil contra a diversom das óperas, que acabou forçando, com episódios de violência, a saída do italiano e da sua companhia acusados de corromper a população compostelã e particularmente a universitária (Sánchez García, 1997: 44-45). Refugiado na Corunha, conseguiu ali igualmente fundar um coliseu teatral próprio e a inaugurar a temporada de óperas em Novembro de 1768, como foi anunciado por um bando municipal transcrito no livro de acordos da cidade (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1768. Sem data. Anexos. Fólios 137frente–137verso. Cota: C-58), mas novamente o projeto comercial de Setaro foi malgrado ao ser mandado derrubar o seu jovem coliseu logo dumha discrepância com o Capitám general interino, o Conde de Croix, duramente reprovada pola maioria capitular corunhesa (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1769. 1 de Abril. Fólio 26verso-27verso. Cota: C-59). Este conhecido episódio motivou que Setaro se instalasse no Ferrol e ali edificasse um novo prédio teatral em 1769, ganhando umha estabilidade na organização de funções de ópera que nom tivera nos anteriores povoados, sendo inaugurado em Agosto de 1769 (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólios 194frente–194verso. Cota 378). O ano de 1768 foi também o escolhido polo pesquisador Ángel Sánchez García (1997) como data fundacional da arquitetura teatral galega. Num plano mais secundário, devemos apontar que o período balizado nesta pesquisa coincide com os reinados de Carlos III e Carlos IV –do 1759 até o 1808-, que destacárom por incentivar ativamente as diversons teatrais públicas, aprovando legislação específica (Carlos IV, 1805-1807, “Libro III, Ley XIII”; “Libro VII, Ley IX”) e encomendando informes sobre a situação da atividade teatral, como o que mandou fazer a Gaspar Melchor de Jovellanos (1812). Acima disto, foi precisamente o ano de 1768 aquele em que se pujo em andamento no porto da Corunha e com destino à Inglaterra o serviço de correio comercial com “*packet-boats*”, que serviu de estímulo económico, fator que redundou na capacidade de atração teatral da cidade (Tettamancy y Gastón, 1994 [1900]: 286).

Quanto à data “*ad quem*” do período balizado o ano considerado foi o de 1806. O critério fundamental que seguimos para esta escolha foi o falecimento neste mesmo ano da princesa consorte das Astúrias, María Antonia de Nápoles, primeira esposa do futuro rei Fernando VII. As mortes dos integrantes da família real tinham efeitos diretos sobre a atividade teatral dado que a decretação de luto oficial –publicado em reais ordens ou provisons que eram enviadas para a sua difusom a todos os concelhos da Coroa espanhola- acarretava a proibição por meses ou por um ano natural da organização de qualquer diversom pública, incluída a teatral. Com efeito, esta defunção provocou a chegada às câmaras do Ferrol e da Corunha dumha documentação real que impunha oficialmente o estado de luto (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1806. 10 de Junho. Fólio 42frente-43verso. Cota: C- 84; A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1806. 26 de Junho. Fólios 170verso-171frente. Cota 397). Esta comunicação foi mui relevante porque introduziu umha circunstância que alterava o funcionamento regular da atividade teatral nas duas cidades galegas, de aí que nos parecesse umha data pertinente para fixar o limite temporal da nossa pesquisa. Contodo, como estudaremos, o veto à atividade teatral nom foi respeitado por muito tempo nestas duas cidades galegas, sendo cometidas irregularidades que nom acontecérom em Compostela onde o mandato foi acatado rigorosamente (Sánchez García, 1997), o que nom reduz o caráter medular desta “Real Orden” e os seus efeitos sobre a atividade teatral. Além do mais, dous anos antes desta data final, tivera lugar em 1804 um grave incêndio no teatro da Corunha, no denominado coliseu da Florida (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre o incendio do Teatro [da Florida] e construcción doutro”. Cota: 8421/ 22), que alterou gravemente a continuidade da atividade teatral num espaço estável, pois logo deste episódio as encenações fôrom realizadas novamente em espaços adaptados provisórios, com o armazém do

comerciante José Hijosa (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre o incendio do Teatro [da Florida] e construción doutro”. Cota: 8421/ 22). Já fora da data delimitada, em 1807, foi o coliseu do Ferrol desta volta o que prendeu lume, paralisando a oferta teatral até o seu restabelecimento que só chegou umha década depois em 1817 (Sánchez García, 1997: 58 e 110). Além do mais, trata-se dum fenómeno político, mas, como temos defendido e tentaremos certificar neste estudo, as circunstâncias políticas determinavam fortemente o decorrer da atividade teatral neste período, de aí que achemos relevante notar que o ano de 1806 é ainda o da última reunião efetuada das Juntas do Reino da Galiza, um dos organismos políticos –de que nos ocuparemos no capítulo terceiro- de maior peso no Reino (Artaza Montero, 1993: 71). Polo mesmo pareceu-nos que devíamos finalizar o período balizado antes de 1808, data da entrada das tropas francesas na Península, porque julgamos que qualquer processo bélico convulsiona e transforma radicalmente as dinâmicas de funcionamento da atividade teatral na Galiza urbana, introduzindo forçosamente um ponto de inflexão quanto aos processos de anos anteriores. Em definitivo, foi o nosso propósito que a periodização temporal (1768-1806) desta pesquisa abrangesse um espaço temporal consideravelmente alargado, que compreende quatro décadas, mais concretamente 38 anos, dado que estamos convencidas de que somente umha escolha de “*longue durée*” faria emergir as dinâmicas regulares mas também as episódicas, permitindo relativizar os efeitos dos processos analisados.

Em último lugar, justificaremos **a abordagem com que estudamos o fenómeno teatral, ligando o seu funcionamento com as decisões e estratégias dos agentes e das instituições do campo do poder** porque todo isto constitui igualmente o nosso objeto de estudo.

A bibliografia secundária achegou-nos indícios quanto ao impulsionamento e a consolidação progressiva dumha atividade teatral a partir de 1768, após a instalação dos auditórios teatrais estáveis nas cidades galegas (Vigo Trasancos 1991, 2007; Carreira 1990, 1991 e Sánchez García 1993, 1997 e 2007). Seguindo as teses de Bourdieu (1991), a condição de heteronomia –quer dizer-se de dependência das normas de funcionamento do campo do poder- que afetava aos campos de produção cultural no século XVIII leva-nos a pensar que se, de facto, pudo ser introduzida e até estabilizada paulatinamente umha oferta teatral no Ferrol e na Corunha, isto unicamente teria sido possível porque as instituições do campo do poder assim o autorizassem e intercedessem nesta direção ou quanto menos não obstaculizassem os processos de instalação de companhias itinerantes. Por outra parte, dado que os agentes que ocupavam posições no campo do poder, especificamente nas instituições políticas gestoras da atividade teatral –os concelhos principalmente, mas também o corregimento, a Real Audiência, o Consejo de Castilla, etc.- pertenciam aos grupos sociais dominantes, continuando com a lógica da reflexão anterior, para que a consolidação do fenómeno teatral der certo teve que ser imprescindível o beneplácito destes grupos das elites –a fidalguia e a burguesia-, quando não a demonstração da sua parte dum comportamento proativo. Em consequência, julgamos que devia fazer parte do objeto tanto as decisões normativas e executivas das instituições do campo do poder a propósito da atividade teatral quanto as práticas e estratégias mobilizadas em torno da diversidade teatral pelos grupos sociais dominantes da Galiza urbana setecentista.

Hipóteses e objetivos investigadores

Hipótese primeira: O achado de expedientes documentais dedicados exclusivamente ao teatro nos arquivos municipais do Ferrol e da Corunha, somado ao acúmulo de informações

oferecidas pela bibliografia secundária (Vigo Trasancos 1991, 2007; Sánchez García 1993, 1997, 2007 e Carreira 1990, 1991) a propósito da construção dos primeiros coliseus estáveis e perduráveis, conservados em pé durante várias décadas nas cidades galegas do Ferrol, da Corunha e de Santiago de Compostela, que informavam, além disto, da chegada de companhias nom apenas durante acontecimentos episódicos –festejos religiosos, eventos políticos, etc.- mas concentradas em diferentes períodos regulares do ano, assim como os dados sobre a discussom de licenças de permissom teatral nas assembleias plenárias das cidades e a evidência doutros trabalhos a propósito do cultivo dum gosto estabelecido pola atividade teatral das camadas fidalgas galegas (Troche y Zúñiga, 1835), **permitirom-nos tracejar a hipótese da organizaçom dumha oferta teatral, mais ou menos estável e continuada, que teria conseguido ser articulada em temporadas teatrais nas principais cidades galegas da segunda metade do século XVIII, apesar da sua condiçom geográfica periférica a respeito da Corte de Castela.**

Objetivo primeiro: Verificarmos se efetivamente acabou existindo umha oferta teatral e operática no período selecionado e nas cidades escolhidas, qual foi o volume de solicitudes de licença recebidas por cada concelho e distribuídas por tipo de companhia, por repertórios encenados e por procedência das companhias –conferindo se existem outras procedências, fora das companhias itinerantes espanholas e italianas citadas pola bibliografia secundária, por exemplo, companhias de origem local- e, em boa medida dependente do anterior, qual a língua dos seus produtos teatrais encenados –reparando, com maior cuidado, nas peças breves de caráter mais improvisado-. Também determinaremos se podemos constatar dinâmicas evolutivas, por décadas, da atraçom e da oferta teatral, segmentadas por cidade (Ferrol vs Corunha) e por tipo de companhia. Visaremos responder estes interrogantes e expressar os resultados em gráficas posteriormente analisadas no capítulo quarto.

Hipótese segunda: Dum lado, no decurso do século XVIII, especialmente nas primeiras décadas do período estudado, aparecêrom discursos e posiçons que colocavam em questom a licitude da diversom teatral. Estas posiçons podiam materializar-se em forma de pensamento teórico, imbuído do dogma católico, e dirigido, de modo particular, contra o alegado caráter licencioso e reprovável do modelo repertorial da ópera italiana –consulte-se o primeiro livro do *Teatro crítico universal* do Padre Feijoo Montenegro (1778 [1726])- ou em intervençons concretas de pregadores e outros agentes eclesiásticos em posiçons de poder, como o arcebispo compostelám, Francisco Alejandro Bocanegra, que levárom a cabo campanhas de desprestígio e perseguiçom contra as composiçons e encenaçons operáticas (Alén, 1998). Em paralelo, um assunto fortemente ligado à doutrina religiosa –e também ao governo teatral, de aí que nos interesse- é o da censura teatral já que a sua administraçom era partilhada entre um tribunal civil, o “Tribunal de Gracia y Justicia” do Consejo de Castilla, e um tribunal religioso, o do Santo Oficio, que seguia em ativo, e era precisamente a vigência deste organismo, dependente da Inquisiçom, o que fazia presumir ao discurso historiográfico geral europeu umha rigorosa aplicaçom da censura teatral nos territórios espanhóis. Contodo, do outro lado, existem alguns indicativos que parecem mostrar umha perda progressiva de incidência das ideias da Igreja nas políticas teatrais, além das discrepâncias no interior da instituiçom quanto ao grau de permissividade que se deveria ter com o espetáculo teatral e operático, até tal ponto de o Cabido permitir encenaçons de ópera bufa italiana no interior da Catedral de Santiago de Compostela e o Arcebispado nom (Alén, 1985, 2010); todo o qual levanta dúvidas quanto à aplicaçom eficaz da censura ou da capacidade de bloqueio da atividade teatral polos organismos religiosos. A principal prova disto é que a bibliografia secundária indica que do ano 1768 em adiante pareceu existir umha atividade teatral continuada e só quebrada por causas materiais impossibilitadoras

como a ruína ou o incêndio da casa de comédias pública (Vigo Trasancos 1991, 2007; Sánchez García 1993, 1997, 2007), que só pudo ser realizada com a autorização dos agentes do campo do poder, como arguimos em parágrafos anteriores. Em consequência, **podemos hipotetizar que o discurso e a ação dos agentes religiosos nom serviu de entrave para a organização das temporadas teatrais nos coliseus do Ferrol e da Corunha e que tivérom mais força as decisons das autoridades políticas gestoras fundamentadas nas ideias ilustradas que enxergavam prioritariamente virtudes políticas e sociais no fenómeno teatral** (consulte-se para isto, as *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1998 [1785]) de José Antonio Armona y Murga e de Gaspar Melchor de Jovellanos a *Memoria sobre las diversiones públicas...* [1812]), **sendo, portanto, maioritárias as políticas teatrais favoráveis a esta modalidade de lazer.**

Objetivo segundo: Conferirmos se realmente existiu umha atitude permissiva e incentivadora dos agentes do campo do poder no que respeita à diversom teatral e, de existir, como e quanto se evidencia esse apoio, se este era equilibrado em função dos concelhos (Ferrol vs Corunha) e se ia dirigido a todas as companhias por igual e como evoluiu nas décadas analisadas; se existiam dissidências quanto às correntes maioritárias e se estas dependiam de fatores ligados ao evoluir temporal ou às companhias e modelos repertoriais que iam ser encenados; se finalmente se pode detetar umha implementação da censura teatral e, por último, quais os critérios utilizados –de tipo moral, religioso e/ou político, pedagógico, estético, nacional(ista)- polas câmaras municipais para aprovarem ou denegarem umha solicitude de licença, o que será abordado no capítulo quarto.

Hipótese terceira: Existia umha forte preocupação nas monarquias absolutas por blindarem as suas condições de soberania com motivo da instabilidade política existente após o estalido revolucionário francês de 1789 e o pavor ao contágio, que fijo extremar os cuidados com as pessoas e objetos que chegassem do estrangeiro, por exemplo os livros (veja-se A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*). Procuravam-se mecanismos para tentar inibir as práticas revolucionárias e impugnadoras, ao existir umha tendência maior na sociedade deste período a desobedecer e assumir comportamentos rebeldes com as normas e a ordem político-social estabelecida (Foucault, 2006 [1975]; Maravall, 1972), nom ficando o espaço teatral fora deste tipo de dinâmicas sociais –sendo habituais os protestos, as confusons, as brigas, os diálogos com os atores e atrizes, etc.- (Ravel, 1993; Álvarez Barrientos, 2003; Chaouche, 2009). Noutra ordem de cousas, sabemos graças a Bourdieu (1977, 1982) que determinados eventos públicos institucionais por causa do seu elevado grau de ritualização e codificação podiam produzir e conferir “crédito simbólico”, como resultado dum processo de ‘crença’ e de reconhecimento (Bourdieu, 1981) em favor de determinados agentes e instituições que participassem nestes atos simbólicos numha posição protagónica e distintiva; do qual pode ser um exemplo paradigmático os atos de coroação dum monarca (Chartier, 1990) ou o cerimonial das honras militares que efetuavam os deputados das Juntas do Reino com motivo das suas reuniões (Artaza Montero, 1993). Julgamos que as funções teatrais, como as que tenhem lugar nos coliseus galegos, por congregarem um importante público, por contarem com a presença das autoridades políticas e aparentemente por se organizarem cumprindo um considerável número de procedimentos, protocolos e rituais (Sánchez García, 1997; Álvarez Barrientos, 2003), poderiam seguir durante a sua execução um procedimento de comunicação simbólica como o descrito por Bourdieu, que legitimasse simbolicamente aos agentes do campo do poder que participavam no ‘palco principal’ ou ‘palco da cidade’ –os integrantes do governo municipal e em ocasiões o corregedor, o Capitão general, etc.- e as instituições por estes representadas. Por outro lado, no espaço teatral também se aplicavam umhas condições rígidas e mui detalhadas

que estabeleciam o que se podia e não podia fazer no interior do auditório teatral e na segunda metade do século XVIII estas medidas endureceram-se com novos regulamentos de natureza mais coercitiva, com o incremento do número de guardas, a imposição de cadeiras nas zonas mais populares do auditório, na plateia (consulte-se Ravel, 1993 e Poirson, 2009). Aliás, estes processos lembram os analisados por Michel Foucault (2012 [1975]) a propósito da evolução das formas de punição e de disciplinamento social, por isso não nos parece descabido que este tipo de mecanismos funcionem nas casas de comédia galegas. Em consequência, **queremos colocar a hipótese de que as instituições do campo do poder com a sua participação nas funções teatrais e com as suas intervenções normativas na atividade teatral tencionariam fortalecer e legitimar o seu poder num período político especialmente instável** —o que, aliás, estaria em concordância com as políticas teatrais favoráveis com esta forma de lazer, adotadas aparentemente pelas autoridades políticas gestoras—.

Objetivo terceiro: Desvendarmos se, com efeito, a atividade teatral poderia servir para consolidar o poder simbólico dos agentes e das instituições do campo do poder em função das decisões tomadas pelas autoridades em volta da prática teatral e, assim sendo, examinarmos quais seriam estes mecanismos de consolidação e como funcionariam na atividade teatral que decorre nos coliseus urbanos galegos. Perseguiremos estes objetivos no capítulo quinto.

4. Hipótese quarta: Se, conforme temos fundamentado na hipótese anterior, a assistência e participação às funções teatrais como público, verificadas numa série de condições necessárias, tais como a ocupação de lugares destacados e dotados de elementos de distinção (Bourdieu, 1979) e um alto nível de ritualização, etc., pode redundar na produção e assimilação de benefícios simbólicos para as instituições políticas que ocupassem o correspondente ‘palco da cidade’; esta mesma operação pode ter igualmente como beneficiários ou beneficiárias as representantes dos grupos sociais dominantes —fidalguia e burguesia— que ficassem ocupando os lugares mais distintivos da sala teatral, quer dizer-se, os palcos ou camarotes —e, dentro desta categoria, os que circundavam o ‘palco da cidade’—. As pugnas entre representantes dos grupos sociais dominantes —como justificaremos, som dois os principais: a fidalguia e a burguesia— no Ferrol e na Corunha pela possibilidade de arrendarem um palco na temporada teatral, de que deu conta Sánchez García (1997) constituíam a melhor prova dos benefícios simbólicos que se produziam durante a encenação teatral. No entanto, como também sugere esta mesma fonte secundária não todos os grupos sociais dominantes gozavam das mesmas oportunidades para aceder a estes espaços privilegiados —e, em consequência, de acumular mais réditos simbólicos por esta via—, já que este procedimento parecia depender do capital social e relacional do arrendador e, atendendo a isto, era frequente que os representantes da fidalguia tivessem maior *fortuna* e que o grupo dos burgueses interpusesse queixas pelas suas maiores dificuldades para alugar esta zona. Não se tratava, contudo, dumha questão de fortuna ou arbitrariedade, este tipo de desigualdades podem ser compreendidas à luz do conceito de “*habitus*” (Bourdieu, 2005), segundo o qual os integrantes de cada grupo social apresentariam uma certa inclinação a coincidirem nas suas disposições, preferências, escolhas e limitações —como neste caso—. Os agentes da fidalguia galega, por seu turno, caracterizavam-se identitariamente pela posse da sua carta de fidalguia, a qual *per se* os dotava dum maior “capital social” e, sobretudo, “capital simbólico” —pois este capital pode ser a soma de diferentes capitais, mas na realidade define-se e preenche-se por um processo de reconhecimento e valor conferido por outros (Bourdieu, 1977, 1981)—, como resultado da alta valorização existente na altura da condição de fidalguia (consulte-se a este respeito o discurso intitulado “Valor de la nobleza, e influjo de la sangre” de Feijoo Montenegro [1775 [1730]: 26-44]). Mais uma dimensão em que se pode observar a realização diferencial do *habitus* da

fidalguia ou da burguesia é nas intervenções e posições defendidas nos plenos municipais a respeito da atividade teatral. De igual maneira podemos inferir que nesta esfera as votações e depoimentos nesta assembleia, pública e oficial, em favor do fenómeno teatral poderiam devolver benefícios simbólicos para os protetores da atividade. No entanto, parece-nos que isto dependerá também de como se realize esta defesa e dos recursos e limitações de cada grupo social dominante. Mas também julgamos que se tenham verificado outras modalidades de obtenção de “capital simbólico” em torno do fenómeno teatral, como a que foi sugerida por Vieira de Carvalho (1993), Cranmer (1996), Bello Vázquez (2005) e por mim mesma (Montenegro-Pico, 2011) a respeito da construção do Teatro de São Carlos em Lisboa, que consistiu numa doação efetuada por um conjunto de burgueses lisboetas. Esta prática oferece imediatamente da parte da sociedade lisboeta um elevado reconhecimento simbólico aos financiadores -pois graças a eles sumou-se um novo espaço teatral à cidade, incrementando-se a oferta-, mas também dá potestade a estes filantropos para escolherem mais mecanismos de distinção na obra financiada, através dos quais se seguem legitimando, como o uso de elementos ornamentais no Teatro de São Carlos que levassem os símbolos inequívocos do comércio (Montenegro-Pico, 2011) ou o facto de nom incluir, pela primeira vez num coliseu de Lisboa, um palco reservado para a família real (Bello Vázquez, 2005). Por último, a particularidade do mecenato económico parece ser que para esta fórmula de acumulação de réditos simbólicos o grupo social dominante que estava em melhores condições, graças ao seu capital económico líquido, era a burguesia, enquanto que esta modalidade ia em detrimento da fidalguia, justo inversamente aos anteriores procedimentos. Dado que temos constância a partir da bibliografia secundária de que os grupos da fidalguia e da burguesia galega urbana acudiam regularmente à casa de comédias (Carreira, 1990; Sánchez García, 1997), nom julgamos descabida **a hipótese de que estes dous grupos sociais dominantes tivessem utilizado as suas escolhas e intervenções quanto à diversom teatral na Galiza urbana como umha estratégia de acumulação de “capital simbólico” para si e para os seus grupos, o que se verificaria analisando mecanismos específicos de legitimação simbólica no teatro** (a saber, as posições defendidas nos plenos municipais, a participação nas funções teatrais como eventos públicos simbólicos, as distintas iniciativas para fomentar a atividade teatral, etc.). Este processo de legitimação simbólica, em função do habitus e das posições ocupadas por cada grupo social dominante, podia traduzir-se na conquista de melhores posições no campo do poder e no espaço social –a burguesia- ou na garantia de preservação das posições preeminentes ocupadas no espaço social e no campo do poder –a fidalguia-.

Objetivo quarto: Validarmos se com efeito a atividade teatral era um tipo de prática altamente valorizada que podia gerar benefícios simbólicos disponíveis para os grupos sociais dominantes em função das suas posições ocupadas e das disposições ligadas ao seu habitus; se efetivamente os tipos de mecanismos de produção simbólica assinalados operam a respeito da diversom teatral nas cidades galegas e se o grupo da fidalguia e o grupo da burguesia tiravam proveito dos processos de legitimação simbólica com estratégias e finalidades divergentes. Todos estes objetivos serão alvo do capítulo sexto.

1.3. ALICERCES METODOLÓGICOS E DESENHO DA PESQUISA

1.3.1. Fundamentos teóricos e metodológicos

O objetivo deste capítulo é explicar o quadro teórico e metodológico que alicerça esta tese de doutoramento. Por isso, nas próximas páginas introduziremos uma explicação das principais propostas teóricas e noções específicas utilizadas para dar conta dos objetivos investigadores que vimos de expor. Acreditamos firmemente na pertinência e utilidade de uma abordagem transdisciplinar do objeto teatral, de aí que façamos uso de ferramentas teóricas e modos de abordagem procedentes de autores que se podem identificar com diferentes áreas de saber¹⁰, ainda que em ocasiões arraianas: Pierre Bourdieu (sociologia, filosofia, etnografia, literatura), Michel Foucault (filosofia, história, *geologia¹¹), António Manuel Hespanha (direito, história, ciências políticas), Roger Chartier (história, literatura, filosofia), Silvia Federici (história, antropologia), etc. Por uma questão de clareza arrumaremos a apresentação deste instrumental teórico e procedimental a partir do autor que o legou.

Da produção intelectual de **Pierre Bourdieu** os conceitos que mais empregamos são os que criou a partir do estudo das trocas simbólicas que se davam entre agentes e que faziam parte de uma “*économie des biens symboliques*” (Bourdieu, 1977). Esta conceptualização sobre o funcionamento do simbólico é extremamente rentável para respondermos alguns dos objetivos principais da pesquisa. A saber, no quadro da luta pela acumulação de maiores benefícios simbólicos em favor de agentes e de instituições, estas noções deitam luz sobre as escolhas e estratégias dos agentes políticos municipais –que, em simultâneo, representavam a instituição dos concelhos– a respeito da diversidade teatral (quanto à aprovação de licenças teatrais, quanto a tomadas de posição concretas em favor de uma determinada companhia, quanto ao financiamento da casa de comédias, quanto ao comportamento durante a performance

¹⁰ Roger Chartier (199: 230) recomendava do mesmo jeito um uso híbrido e consciente de conhecimento gerado por intelectuais situados em muito diferentes patamares disciplinares:

“Constituyen quizás una aportación a la reflexión historiográfica de manera un tanto distinta a la de los trabajos de naturaleza propiamente historiográfica. Esta reflexión se apoya en autores que no son historiadores: Ricoeur es filósofo, Bourdieu y Elias son sociólogos, Marin es semiólogo, Foucault hizo un trabajo filosófico en canchales históricos, y Michel de Certeau era etnólogo, antropólogo, psicoanalista, historiador y, como jesuita, historiador de la teología. No pueden dejar de interesarme estos pensamientos y estas investigaciones paralelas pues ayudan a esclarecer el trabajo histórico”.

¹¹ Foucault levou esta atitude transdisciplinar e anti-classificatória ao paroxismo ao recusar a sua classificação num determinado campo do saber ou disciplina, fugindo tanto da identificação como filósofo quanto como historiador. Assim numa entrevista realizada em 1975 quando o seu interlocutor insistiu em pedir-lhe um nome para o seu métier, este responde, não sem certa provocação, que o que ele faz se poderia associar ao labor de um “*artificier*”, de um técnico em explosivos que procura fabricar estratégias que servissem para fazer explodir os muros existentes, como única via para progredir:

“- A usted no le gusta que le pregunten quién es, lo ha dicho a menudo. Pero de todas formas voy a intentarlo. ¿Desearía ser llamado historiador?”

- Me interesa mucho el trabajo de los historiadores, pero yo quiero hacer otra cosa.

- ¿Debemos llamarle filósofo?

- Tampoco. Lo que hago no es de ningún modo una filosofía. Tampoco una ciencia, a la que se podría pedir las justificaciones o las demostraciones que tenemos el derecho de exigirle a una ciencia.

- Entonces, ¿cómo se definiría?

- Soy un artificiero. Fabrico algo que sirve, en definitiva, para un cerco, una guerra o una destrucción. No estoy a favor de la destrucción, sino de que se pueda seguir adelante y avanzar, de que los muros se puedan derribar.

Un artificiero es en primer lugar un geólogo, alguien que mira con atención los estratos del terreno, los pliegues y las fallas. Se preguntará: ¿qué resultará fácil de excavar? ¿Qué se resistirá? Observa cómo se levantaron las fortalezas, escruta los relieves que se pueden utilizar para ocultarse o para lanzar un asalto” (Foucault, 2006 [1975]a: 73-74).

teatral, etc.). Dous som os conceitos de que mais nos servimos, o do “capital symbolique” e do “pouvoir symbolique”. A noção de **‘capital simbólico’** foi introduzida do seguinte jeito por Bourdieu no seu livro *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action* (1994):

Le capital symbolique, c’est n’importe quelle propriété (n’importe quelle espèce de capital, physique, économique, culturel, social) lorsqu’elle est perçue par des agents sociaux dont les catégories de perception sont telles qu’ils sont en mesure de la connaître (de l’apercevoir) et de la reconnaître, de lui accorder valeur. (Un exemple: l’honneur des sociétés méditerranéennes est une forme typique de capital symbolique, qui n’existe qu’à travers la réputation, c’est-à-dire la représentation que les autres s’en font, dans la mesure où ils partagent un ensemble de croyances propres à leur faire percevoir et apprécier certaines propriétés et certaines conduites comme honorables ou déshonorantes (Bourdieu, 1994: 116).

O mais relevante desta formulação, do nosso ponto de vista, é que o ‘capital simbólico’ nom se pode apalpar facilmente, nom se pode identificar com um tipo específico de privilégio –económico e material, cultural, social e relacional, etc- porque é resultado as mais das vezes da combinação de vários destes capitais. Assim pois, o mais significativo é que a sua existência e reconhecimento dependem diretamente da produção dumha crença, que é o que justifica essa atribuição de valor.

O conceito de **‘poder simbólico’**, estreitamente ligado ao anterior, evidencia o resultado da produção de crença, substanciando-se, segundo Bourdieu (1981: 14), na atribuição ao agente ou instituição que detenta o poder simbólico de valores como a ‘credibilidade’, a ‘confiança’ ou a ‘obediência’, plenamente dependentes do efeito bem-sucedido de crença. Atendendo a Bourdieu (1994 : 117) é o Estado –a Coroa, nos regimes monárquicos europeus do século XVIII- o que “dispose des moyens d’imposer et d’inculquer des principes durables de vision et de division conformes à ses propres structures, est le lieu par excellence de la concentration et de l’exercice du pouvoir symbolique”. Mas para isto ser efetivado, as instituições do campo do poder (e destacamos novamente que os concelhos, para além da Real Audiência e da Governação do Reino da Galiza, nom deixavam de ser representantes do poder da própria Coroa de Castela) deviam atualizar o seu poder simbólico por meio de estratégias de fortalecimento simbólico. Estudaremos no capítulo quinto as estratégias que temos identificado que fõrom mobilizadas em torno da atividade teatral com esta finalidade.

Mais um conceito vinculado com as operações de transferência simbólica é o de **‘distinção’**, a quem Bourdieu (1979) dedicou um volume na íntegra em que examinou as práticas distintivas, na expectativa de ganho de capital simbólico, dos vários grupos sociais na França do século XX no terreno do consumo cultural. Desta perspetiva algumas práticas culturais, por serem resultado de procedimentos de exclusom social, tenhem a capacidade de transferir ‘crédito simbólico’ para os agentes participantes nestas práticas mediante umha operação de ‘apropriação simbólica’, “du fait que leur appropriation suppose des dispositions et des compétences qui ne sont pas universellement distribuées (bien qu’elles aient l’apparence de l’innéité)” (Bourdieu, 1979: 252). Estas práticas de distinção podem inscrever-se em processos ligados à atividade teatral, tais como as distintas modalidades de consumo da atividade teatral e operática, os lugares ocupados no interior do coliseu, etc. –que analisaremos no capítulo quarto-, assim como na posse dum determinado cargo político ou título honorífico –o que estudaremos no capítulo sexto-.

O conceito de **‘habitus’** constituiu o alicerce teórico que justifica a diferenciação operativa nesta pesquisa –com especial produtividade para o capítulo sexto- entre dous tipos de grupos sociais dominantes na sociedade galega: a fidalguia e a burguesia. Ofereceremos umha

definição de cada uma destas categorias de análise, mas antes queremos demorar-nos na explicação da noção de “habitus” que as atravessava. Por “habitus” Bourdieu (1991: 37) entende o funcionamento “des catégories de perception et d'appréciation socialement constituées qu'ils lui appliquent” (Bourdieu, 1991: 37). Portanto, existem agentes que evidenciam um mesmo habitus, uma sorte de ‘sentido prático’ que condiciona o seu modo de agir (Bourdieu, 1994), uma lógica que precede todas as escolhas e ações sociais. É “à la fois *principe générateur* de pratiques objectivement classables et *système de classement (principium divisionis)* de ces pratiques” (Bourdieu, 1979: 190). Esta lógica consiste numa regularidade nas disposições e nas prioridades de aqueles que apresentam o mesmo habitus, sendo que isto vem determinado por propriedades sociais originárias, pela origem social:

Otra razón para no prescindir de la noción de habitus es que sólo ella nos permite tomar en cuenta, y explicar, la constancia de las disposiciones, gustos y preferencias que tanto perturban a la economía neomarginalista [...]. No obstante, la virtud —al mismo tiempo heurística y explicatoria— del concepto de habitus se advierte mejor en el caso de prácticas que suelen ser estudiadas separadamente, ya sea por una misma ciencia, tales como el comportamiento marital y la fertilidad, o por ciencias diferentes, como la hipercorrección lingüística, la baja fertilidad y la fuerte inclinación a ahorrar de las fracciones ascendentes de la pequeña burguesía (Bourdieu, 2005: 192-193).

Portanto, é o habitus o que dá coerência a um conjunto de escolhas e práticas “suspeitosamente” parecidas ou afins entre indivíduos com a mesma procedência social. Assim, se é certo que o habitus se define pela vinculação do agente a um dado grupo social, contodo esta noção não é plenamente substituível pela marxista de “classe” porque com aquela Bourdieu (2005) quis evitar uma identificação apriorística e estruturalista dum agente a um certo grupo social e centrar a análise num vetor que explica uma pre-configuração no comportamento dos agentes no espaço social e nos campos em que intervinham. Deste ponto de vista a “classe” social existe, mas só de modo virtual, compreendida como uma potência de ação no espaço social¹². No plano concreto da presente pesquisa, julgamos muito produtiva a noção de habitus na medida em que contribui para a análise específica de lógicas comportamentais (consulte-se a este respeito o sub-capítulo 6.1.) e com ela poderemos aprofundar no exame das práticas em torno da atividade teatral, nomeadamente das dinâmicas de voto dos agentes políticos municipais, que serão analisadas no capítulo sexto. Após conferirmos no sub-capítulo 6.1. a existência de dois grandes grupos sociais dominantes na sociedade galega que, com efeito, apresentavam habitus diferenciados e mesmo identidades sociais diferentes (veremos como os próprios representantes destes grupos das elites —especialmente no caso dos fidalgos— habitualmente invocavam a sua condição titulada) com uma série de capitais associados, importaremos estas categorias de “**fidalgia**”¹³ e “**burguesia**” para o estudo desenvolvido ao longo do capítulo sexto. Aliás, estas duas noções sociais têm um uso

¹² “Mais faut-il pour autant accepter ou affirmer l’existence de classes? Non. Les classes sociales n’existent pas (même si le travail politique orienté par la théorie de Marx a pu contribuer, en certains cas, à les faire exister au moins à travers des instances de mobilisation et des mandataires). Ce qui existe, c’est un espace social, un espace de différences, dans lequel les classes existent en quelque sorte à l’état virtuel, en pointillé, non comme un donné, mais comme quelque chose qu’il s’agit de faire” (Bourdieu, 1994: 28).

¹³ Inclinaamo-nos pelo rótulo de ‘fidalgo’ e ‘fidalgia’ em detrimento do de ‘nobre’ e ‘nobreza’ já que a maioria dos agentes intervintes no governo e gestão da atividade teatral procediam de famílias fidalgas galegas, de maior ou menor antiguidade, mas eram muito poucos os agentes com vinculação com a Corte espanhola e reconhecidos como “Grandes de España” -o que indicaremos, contodo, se for o caso- e que pudessem ser considerados propriamente como integrantes da nobreza.

habitual em diferentes autores e contributos representantes da historiografia moderna galega (Barreiro Mallón, 1981; López Díaz, 1997; Saavedra, 2007a). Para podermos efetuar a vinculação dum certo agente a um ou a outro grupo, ajudaremos-nos da consulta de diferentes fontes: os expedientes de fidalguia dos arquivos municipais do Ferrol e da Corunha e as fontes secundárias com informação sobre linhagens nobres, para além dos almanaques mercantis, que eram uma fonte fiável para identificar os agentes burgueses ocupados em atividades comerciais. Por outro lado, nestes almanaques era também frequente que se incluíssem epígrafes apontando o nome dos “caballeros hacendados” da urbe, mais uma informação para identificar representantes fidalgos.

Por outro lado, no sub-capítulo 6.2.1. dedicado ao exame das dinâmicas de votação sobre teatro dos grupos das elites, depararemos com que resulta pertinente efetuar mais uma subdivisão no grupo da fidalguia, entre a “**alta fidalguia**” e a “**baixa fidalguia**”. Podemos avançar que é devido a que no conjunto dos capitulares da fidalguia a análise dos votos mostrou duas tendências de voto agrupadas em função do cargo político que emitisse o seu voto. Quer dizer-se, detetamos coincidências no tempo no voto entre aqueles agentes que procedem de casas nobiliárias de assentamento antigo, que preservaram um relevante capital simbólico que lhes permitia ter a posse no período selecionado dum regimento a perpetuidade nas câmaras do Ferrol e da Corunha. É sabido que o regimento perpétuo era o posto de maior *status* hierárquico no nível dos ofícios municipais –como desenvolveremos no capítulo terceiro-, e para concorrer a ele era preciso uma demonstração de nobreza e a preservação dum notável capital simbólico; por todo isto, chamamos a este sub-grupo de regedores perpétuos o da “alta fidalguia” no espaço municipal. Do outro lado, encontramos uma constância no sentido dos votos emitidos por agentes políticos municipais que, apresentando título de fidalguia, não conquistaram suficiente capital simbólico –ou este fora minuído- como para ter conquistado um regimento perpétuo e ocupavam diferentes cargos de índole provisória –regedores bienais e trienais, procuradores, personeros, etc.- e que agruparemos sob a categoria de “baixa fidalguia”. De modo complementar, no quadro da política teatral municipal, por trás da categoria de “**burguesia**” estariam todos os agentes que ocupavam um ofício municipal eletivo mas não passaram por um processo de reconhecimento de fidalguia. No entanto, ademais de se definir por um elemento de privação, da condição titulada, apresentavam uma série de características comuns quanto ao seu perfil sócio-profissional, já que a maioria deles se dedicava ao ramo do comércio (de géneros comestíveis, de vinhos, de farinhas e, com especial sucesso na segunda metade do século XVIII, do comércio colonial com América). Isto fixo com que nos papéis municipais figurasse de modo recorrente a identificação destes agentes com a fórmula “del Comercio” [desta cidade, desta vila] ou, simplesmente, “comerciante”¹⁴, e com que esta definição fosse mais habitual na documentação primária do que a ocorrência da categoria “burguesia” ou “burgués”. Contudo, preferimos optar pela etiqueta de “burguesia” - e não a de “comerciante” ou “comerciantes” ou outras variantes-, que está plenamente assente na história social dedicada ao período moderno, também no contexto galego (Eiras Roel, 1981;

¹⁴ Num acordo municipal corunhês de 1771 sobre os vários perfis de público assistente à diversão teatral este coletivo era citado como os “yndividuos de Comercio” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 9 de Outubro. Anexos. Fólio 257reto. Cota: C-61). Uma fórmula parecida era empregada pelas instituições monárquicas numa real cédula que oficializava a criação da “Hermandad de la Caridad de Ferrol” em 1782 e onde os burgueses economicamente mais destacados da cidade que promoveram a fundação desta entidade eram apresentados com a etiqueta “del Comercio en esta villa” (Carlos III, 1832: 8). Acima disto, os próprios representantes da burguesia apresentaram-se nos escritos municipais com este rótulo como identificação grupal, como acontece em 1801 quando Alejo Fuertes solicita licença para uma companhia teatral, defendendo-se diante da corporação da Corunha como “vezino y del Comercio de esta Ciudad” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitud de Alexos Fuertes e Antonio Chivetti de autorización para dar funciones teatrales”. Ano 1801. 19 de Novembro. Cota: 8421/ 6).

Barreiro Mallón, 1981; Alonso Álvarez, 1986; Saavedra, 1993-1994; Dubert, 2016). Esta remete para uma categorização mais abrangente e próxima epistemologicamente à etiqueta de fidalguia –que não faz referência a uma atividade, mas a um estado ou propriedade-, aliás, por este motivo dá melhor conta da qualidade da ausência de título nobiliário, vetor fundamental para determinar as grandes divisões do mundo social no século XVIII.

Na área dos estudos da literatura a que pertencemos, Bourdieu foi especialmente reconhecido por ter tentado desvendar todo o que envolve os processos literários, com o conceito de “*champ littéraire*” (1991, 1992). Tratava-se de uma ferramenta com a qual entender as condições sociais de produção e recepção ou consumo literário, as estratégias autorais, as escolhas e prioridades das instituições literárias –academias, editoras, universidades, crítica-, etc. Com tal fim era necessário determinar as posições e das ações dos agentes e das instituições literárias num dado ‘campo de forças’, a que denomina o ‘campo literário’, para além de analisar a vinculação e interdependência com outros campos, de modo marcante, com o ‘campo do poder’ (Bourdieu, 1991: 4-5). Este autor chegou a elaborar esta conceitualização, apresentada em *Le champ littéraire* (1991), como síntese teórica do trabalho de análise do romance de Gustave Flaubert *L’éducation sentimentale* –das estratégias autorais, da genealogia do campo literário francês do século XIX, etc.-, que recolheu em *Les règles de l’art* (1992). Consideramos que o conceito de ‘campo literário’ é uma enorme produtividade. No entanto encontramos grandes dificuldades à hora de aplicar esta noção, concebida para analisar o fenómeno literário de finais do século XIX, para explicar os processos teatrais do século XVIII. A principal causa destas dificuldades é o estado de forte ‘heteronomia’ (Bourdieu, 1991) a propósito do ‘campo do poder’ que afetava à prática teatral setecentista, quanto à dimensão de produção teatral, mas também de encenação ou consumo, como temos visto, ao existir uma regulamentação em todos os aspetos da vida teatral; enquanto que a noção de ‘campo literário’ atrelada aos processos literários oitocentistas em que “le champ littéraire parvient a un degré d'autonomie qu'il n'a jamais dépassé depuis” (Bourdieu, 1991: 7). Os problemas metodológicos da implementação da noção de ‘campo literário’ para a análise dos processos literários setecentistas foram também assinalados por Bello Vázquez (2005, 2015) para o caso português: “when discussing the eighteenth century, it is not easy to decide which term is most convenient to refer to the field that literary productions are considered to belong to” (Bello Vázquez, 2015: 614).

Não era, ao nosso ver, a falta de autonomia dos processos teatrais o único desafio para o exercício analítico. Ainda existindo indícios da consolidação de uma atividade crescente em número de companhias recebidas no Ferrol e na Corunha –consulte-se o capítulo quarto- e no nível organizativo –no que respeita a agentes teatrais com roles específicos: funcionamento de atores e atrizes, músicos, diretores teatrais, administradores de coliseus, “apoderados” e fiadores das companhias...- e de procedimentos político-administrativos de gestão –as solicitações de licença, o debate plenário, a nomeação de capitulares comissionados para o teatro, a concessão das autorizações, etc.-, julgamos que estas dinâmicas teatrais, ligadas à dimensão do consumo espetacular, não se estabilizaram e consolidaram plenamente no sentido de tomar a forma de um ‘campo literário’ ou de um ‘sub-campo teatral ou espetacular’. Qualquer acontecimento adverso conseguia enfraquecer a evolução da atividade teatral e mesmo paralisá-la absolutamente, como na década de 1780 por causa do deterioramento paulatino das duas casas de comédia do Ferrol e da Corunha. Atendendo a isto todo pareceu-nos mais conveniente e prudente, e ajustado ao estado específico do fenómeno teatral, a utilização da noção genérica de “**atividade teatral**” para dar conta do fenómeno de assentamento e estabilização destes espetáculos organizados por companhias itinerantes, mas que não adquirira as condições suficientes de estruturação e sistematicidade dos elementos

que constituem um ‘campo literário’ ou ‘campo espetacular’ e tampouco um nível suficiente de autonomia. Trata-se também dum conceito, o de “atividade teatral”, que, apesar do problema da sua maior indefinição, remete para um significado mais processual, nom respondendo a umha formulação estruturalista da realidade teatral, que nos parece mais oportuna para o tipo de análise que efetuamos ao longo deste trabalho.

Nom acontece o mesmo com o conceito de ‘**campo do poder**’, que nos parece de grande utilidade e que se ajusta de forma mais idónea aos processos e realidades examinadas no período e no espaço galego. A ideia de campo tal e como foi concebida por Bourdieu remete para um espaço de jogos e lutas, de concorrência entre os agentes atuantes na procura dum maior ganho de capitais e de melhora da sua posição no próprio campo, ao tempo que todas estas ações e estratégias estão condicionadas pela própria posição ocupada polos agentes em jogo:

[...] empregarei o *termo campo de poder* (de preferência a *classe dominante*, conceito realista que designa uma população verdadeiramente real de detentores dessa realidade tangível que se chama poder), entendendo por tal as relações de forças entre as posições sociais que garantem aos seus ocupantes um *quantum* suficiente de força social -ou de capital- de modo a que estes tenham a possibilidade de entrar nas lutas pelo monopólio do poder" (Bourdieu, 2011: 27).

Dado que o fim último das lutas que se sucedem neste espaço é o ganho do ‘monopólio do poder’, como referiu o autor, em consequência, as instituições políticas com competências sobre as cidade estudadas do Ferrol e da Corunha (as câmaras municipais, a Real Audiencia del Reino de Galicia, o corregimento, a Intendência, o Consejo de Castilla, etc.) eram instituições idealmente situadas num espaço privilegiado no campo do poder –questom à qual regressaremos no capítulo terceiro-. A diferença com os agentes e as instituições que poderiam conformar um alegado campo literário ou espetacular é que neste caso as instituições do campo do poder eram organismos que se assentaram desde longa data, com umha estrutura perfeitamente definida e competências e protocolos de funcionamento. Por isso a noção de ‘campo do poder’ será utilizada repetidamente no curso deste trabalho, aliás, porque vários dos objetivos principais selecionados nesta pesquisa estavam referidos às funções que o teatro desempenhava em favor do campo do poder. Bourdieu (2012: 312), num curso ministrado no Collège de France, explicou que o Estado funcionava como a principal instituição acumuladora de todas as espécies de capitais, “se trouve doté d’un méta-capital qui permet d’exercer un pouvoir sur tout capital”. Porém, é condição para isto a preservação e constante alimentação do ‘poder simbólico’, e que Bourdieu (2012: 312) exemplifica, por exemplo, com “la lutte pour la revalorisation des diplômes ou la lutte à propos d’une réforme de l’École nationale de l’administration [ENA]”.

No campo do poder e no espaço social da Galiza urbana da segunda metade do século XVIII os agentes em certo momento podiam empreender lutas para manifestar um certo parecer ou decisões com as quais procurarem adesões com o objetivo de “transformer le rapport de forces”. Este tipo de ações som definidas por Bourdieu (1991: 19) como “*prises de position*”, traduzidas como ‘**tomadas de posição**’. Estas podiam materializar-se em “œuvres, manifestes ou manifestations politiques” (Bourdieu, 1991: 19), mas nesta pesquisa focaremos, sobretudo, os depoimentos dos agentes políticos nas assembleias municipais que, bem instando aos outros agentes capitulares a aderirem a sua posição, bem fazendo o possível por que o pleno fosse anulado, em qualquer caso estas ações pretendiam conservar “la structure de cette distribution [da distribuição de capitais simbólicos no campo de poder local], donc à perpétuer les règles du jeu en vigueur” (Bourdieu, 1994: 71). Assim pois, a finalidade última das ‘tomadas de posição’ era melhorar a posição privilegiada dos agentes que as levavam a cabo, ainda que

isto significasse provocar graves conflitos nas assembleias municipais, mas, segundo Bourdieu (1991: 19), isto é conatural a elas porque a tomada de posição era “le produit et l'enjeu d'un conflit permanent”. Mas, os agentes dum dado campo não eram completamente livres quanto às ‘tomadas de posição’ que podiam executar, sendo que estas opções dependiam dumha série de limitações, pré-inscritas socialmente, a que este mesmo autor denominou o “*espace des possibles*” (Bourdieu, 1991: 36-38; Bourdieu, 2012: 188-191), adaptado como ‘**espaço dos possíveis**’. Bourdieu (1991: 36) apresenta-o como um “*héritage accumulé par le travail collectif*”, o resultado dum “ensemble de *contraintes* probables qui sont la condition et la contrepartie d'un ensemble fini d'usages possibles” porque, como explica este teórico, a liberdade absoluta e a espontaneidade criadora quanto às escolhas realizadas constituíam umha utopia irrealizável que “n'appartient qu'aux naïfs et aux ignorants”. Como resultado disto, o conhecimento do ‘espaço dos possíveis’ dum determinado agente ou grupo social é o que nos vai permitir identificar os “usages possibles” a que tinha acesso esse tal agente como parte dum dado grupo social que manifestava, por seu turno, um certo habitus.

Mais um conceito de que nos serviremos profusamente foi o de “*idea maker*” (2000) elaborado pelo teórico e semiólogo **Itamar Even-Zohar**, em ocasiões traduzido para português como ‘fabricador de ideias’. Com este conceito pretendia aqueles agentes artífices e promovedores de repertórios inovadores (traços estéticos, ideias, etc.) para serem inculcados numha dada comunidade e com eles implementar novas soluções para modificar as condições de vida da tal comunidade. Empregaremos esta noção para identificar aqueles agentes, com peso específico no campo político e/ou no no campo do saber galego e espanhol, responsáveis da introdução de repertórios exitosos a respeito da atividade teatral, que nalguns casos serviam para afiançar o conceito de licitude teatral e noutros casos para o ruir. Além disto, empregamos esta noção no capítulo segundo do estado da arte para identificar aqueles agentes intelectuais com capacidade para introduzir novas ideias a propósito do nosso objeto e, por extensom, sobre os processos culturais no século XVIII galego.

Even-Zohar foi especialmente reconhecido nos estudos literários por ter concebido umha explicação do funcionamento dos processos literários inspirada no esquema do processo da comunicação linguística elaborado por Jakobson (1958) e que interpretava o literário dumha perspectiva sistémica (Even-Zohar, 2007a). Assumimos esta mesma conceção sistémica na nossa pesquisa –ainda que declinemos da utilização do conceito de “sistema literário” e “polissistema literário”-, pelos mesmos motivos arguidos quanto à noção de “campo literário”-, de aí que nos resulte especialmente útil a noção de ‘repertório’ e ‘modelo repertorial’ para o exame do tipo de oferta teatral e operática estabelecida nos coliseus públicos galegos. O conceito de ‘repertório’ foi definido por Even-Zohar (2007a: 14) como um “agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto”, sendo que a ‘multiplicidade de repertórios’ funciona como condição necessária para alimentar a mudança nos sistemas literários, que é a que garante a sobrevivência sistémica (Even-Zohar, 2000: 3). Mais especificamente Even-Zohar (2007a: 15-16) incorporou a noção de ‘modelo de repertório’ ou ‘modelo repertorial’ como um dos níveis de funcionamento do repertório que alude à possível combinação de elementos, mais às regras utilizadas e mais às relações sintagmáticas que podem ser impostas num produto literário. Os ‘modelos repertoriais’ sustentam-se numha sorte de conhecimento prévio do produtor literário a respeito de combinações possíveis dos elementos enunciados presentes num produto, para além de implicarem um relativo pré-conhecimento do consumidor, pois graças, precisamente, à familiarização com os modelos consegue interpretar/entender os textos literários (Even-Zohar, 2007a: 15). Estes modelos de repertório podem definir, como esclarece Even-Zohar (2007a:

16), as características quer dum texto no seu conjunto, quer de segmentos ou partes dum texto. Deste ponto de vista pareceu-nos útil empregar o conceito para o caso do ‘modelo repertorial da ópera italiana’ e do ‘modelo repertorial da comédia espanhola’ –os principais modelos repertoriais em jogo encenados pelas companhias itinerantes de procedência italiana e espanhola, correspondentemente-, como já realizara Bello Vázquez (2015), já que estes dois modelos repertoriais determinavam a ocorrência mais provável dumha série de elementos paradigmáticos, de relações sintagmáticas e de regras para um conjunto de peças teatrais. Porém, ao incorporarem elementos repertoriais concretos que condicionavam segmentos dumha peça, acrescentava-se a margem de ambiguidade e isto podia fazer hesitar quanto à atribuição dumha peça ou tipo de peça a cada um destes dois modelos repertoriais teatrais assinalados –é o que acontece com a classificação da “zarzuela” por exemplo-. No entanto, é, com efeito, a dose dumha relativa coesão que deriva da convergência de elementos e normas comuns das peças associadas a cada um destes dois modelos repertoriais, combinada com a dose dumha relativa liberdade no jogo das combinações que se dá nas peças teatrais (desta perspectiva Even-Zohar chegou a vincular esta tensão entre as contradições do coletivo e as adaptações individuais ou no produto específico com o conceito de “habitus” de Bourdieu), o que nos ajudou a encaixar esta noção de modelo repertorial para as variantes teatrais oferecidas pelas companhias instaladas na Galiza urbana. A diferenciação entre estes dois modelos repertoriais de tipo teatral é relevante porque determinou em função disto estratégias dos agentes do campo do poder de apoio, de indiferença ou de hostilidade. Neste sentido é importante destacar que, como indica Even-Zohar (2007: 5), nada podia pressagiar se um dado modelo repertorial iria ter mais fortuna num sistema literário que um outro modelo ou se iria produzir uma maior predisposição dos agentes do poder.

O saber produzido por **Michel Foucault** é muito relevante para a nossa pesquisa por ter combinado uma abordagem teórica da análise dos processos de funcionamento do poder com uma aproximação ‘histórico-crítica’ no método, portanto, que não renunciou à consulta atenta do documento histórico, a “ouvrir un domaine d’enquêtes historiques”. Foucault (2004: 81) definiu esta metodologia como uma “ontologie historique de nous-mêmes” (Foucault, 2004: 81). Escolheu o ‘umbral da modernidade’, a etapa histórica que situou entre 1780 e 1820 –um balizamento que se aproxima muito ao selecionado na nossa pesquisa-, como o seu verdadeiro ‘objeto de estudo histórico’ porque é nesse *momentum* quando Foucault reconhece uma aceleração de mudanças profundas nas sociedades europeias:

Tomen un libro de medicina de 1780 y cualquier libro de 1820: hemos pasado de un mundo a otro... Hay que haber leído realmente muy poco este tipo de obras, ya sean de gramática, de medicina o de economía política, para creer que deliro cuando hablo de un corte a finales del siglo XVIII.

[j] Este corte es mi problema, no mi solución. Insisto tanto en él porque se trata de un maldito rompecabezas, y no una manera de resolver las cosas (Foucault, 2006 [1975]a: 96).

Este período de “corte” afetou, como é sabido, especialmente à França com o estalido da Revolução francesa e a queda do regime monárquico, mas coincidimos com o autor em que este acontecimento condicionou completamente as restantes coroas europeias. Da sua perspectiva, a principal mudança que teve lugar neste estágio temporal não se passou na esfera ideológica, porém afetou às “tecnologías de poder y en sus transformaciones” implementadas em domínios variados, que abordou como objeto, tais como a doença e a loucura, a sexualidade, a criminalidade, etc. Assim, assinala o livro *Surveiller et punir* (2012 [1975]) como aquele em

que o autor testou a realização dumha genealogia das condições históricas que possibilitáram o aludido corte histórico (Foucault, 2006 [1975]a: 96). Esta obra é referencial para a nossa pesquisa porque dela temos adotado diferentes noções teórico-metodológicas que utilizaremos no capítulo quinto e desenvolveremos nos próximos parágrafos.

A partir da consulta dos livros de acordos e dos regulamentos teatrais municipais temos conferido como muitos dos mecanismos e dispositivos expostos por Foucault (2012 [1975]) neste livro, que foram criados pelas instituições do campo do poder com a finalidade de controlar, vigiar e disciplinar as sociedades setecentistas, foram implantados, com tecnologias mui semelhantes pelas instituições de governo local, no interior das casas de comédias galegas. Neste sentido som diferenciadas duas etapas político-disciplinares que se definem pelo uso de distintas estratégias punitivas e coercitivas, estando os dois tipos representadas nos métodos normativizadores e disciplinadores implementados pelas autoridades políticas municipais do Reino da Galiza. Dum lado, identifica Foucault (2012 [1975]) umha primeira fase caracterizada pelo exercício do “*pouvoir souverain*”, prototípico do Antigo Regime, e umha segunda etapa que se desenvolve na segunda metade do século XVIII, em que se colocam todos os esforços num modelo de “*pouvoir disciplinaire*”.

Na estratégia do “*pouvoir souverain*” o fim último era ressaltar publicamente a imagem de onipotência do monarca, nom apenas com um objetivo simbolicamente legitimador, mas igualmente para provocar o terror nos seus súbditos, o temor diante dum possível castigo exemplarizante para os indivíduos infratores e criminosos, em virtude dos seus recursos ilimitados da força. Por este motivo a principal arma deste método consistia num “rituel politique”, que era umha ‘encenação’ em praça pública dum castigo, o que Foucault (2012 [1975]: 9-83) deu em chamar “le supplice” público, e em que se exibiam todos os recursos punitivos da Coroa. Entendia-se que a comissão dum delito era umha desautorização contra o próprio poder do monarca, de aí que o ritual público visasse “reconstituer la souveraineté un instant blessée” demonstrando a vingança implacável do monarca “dans tout son éclat” (Foucault, 2012 [1975]: 59), levando a cabo diferentes métodos de execução ou tortura física do acusado. No centro do cerimonial estava a representação da superioridade da ‘força física’ do soberano “s’abattant sur le corps de son adversaire et le maîtrisant” (Foucault, 2012 [1975]: 60), de aí que estes eventos públicos nom poupassem na utilização de elementos eféticos para destacar a grandiosidade do monarca, como acontecia noutro tipo de festejos públicos em homenagem da família real:

Et avant tout l’importance d’un rituel qui devait déployer son faste en public. Rien ne devait être caché de ce triomphe de la loi (Foucault, 2012 [1975]: 60).

[j] défilés, haltes aux carrefours, station à la porte des églises, lecture publique de la sentence, agenouillement, déclarations à haute voix repentir pour l’offense faite à Dieu et au roi. Il arrivait que les questions de préséance et d’étiquette soient réglées par le tribunal lui-même (Foucault, 2012 [1975]: 60).

Era importante que o cerimonial fosse público porque assim teria um maior alcance social a mensagem simbólica da importância de nom provocar a ira do monarca desobedecendo e assim evitar estar numha situação igual à do condenado. Procurava-se um efeito intimidatório, o que explica que o ajustiçado fosse “longuement promené, exposé, humilié, avec l’horreur de son crime plusieurs fois rappelée, est offert aux insultes, parfois aux assauts des spectateurs”; assim sendo, era importante a Coroa apelar à cumplicidade dos súbditos presentes, deste jeito, na “vengeance du souverain, celle du peuple était appelée à se glisser” (Foucault, 2012 [1975]: 71).

Apesar de que aparentemente as práticas performativas que aconteciam durante as encenações teatrais no interior do coliseu não tinham nada a ver com as do ritual dum suplício público –em que estas se assentavam em submeter práticas violentas-, detetamos, como desvendaremos, elementos concomitantes. O aparecimento público das instituições do campo do poder durante os eventos públicos teatrais tendia hipoteticamente a mobilizar mecanismos de exaltação da autoridade simbólica dos agentes do campo do poder semelhantes aos descritos por Foucault e com este recurso não só se pretendia legitimar a sua soberania, mas tudo aponta que também exerciam um papel intimidatório, como estudaremos no capítulo quinto. É certo que não é comparável o nível de intensidade e eficácia dos mecanismos de exaltação simbólica ao dispor dos representantes da monarquia com aqueles, mais sóbrios e modestos, utilizados pelos representantes do poder municipal num coliseu “de províncias”; no entanto, defendemos que o que importa é o procedimento implementado e a engrenagem simbólica era muito parecida. Para além disto, no capítulo correspondente, o capítulo 5, examinaremos como no plano simbólico o poder exercido pelas autoridades políticas municipais era entendido como um poder delegado da Coroa (dado que as câmaras municipais estavam simbolicamente sob o regime da Coroa a que manifestavam lealdade, apresentando-se como efetivos políticos ao dispor do monarca, como correia de transmissão da potestade soberana, ainda que logo atuem com uma notável autonomia, como avaliaremos no capítulo terceiro), de aí que as advocações ao rei fossem constantes nos eventos públicos e os símbolos que remetiam à família real, acontecendo durante as encenações teatrais um processo recíproco de legitimação da potestade das instituições das câmaras municipais e da instituição real.

No que atende ao segundo estágio político-punitivo aludido, o do “*pouvoir disciplinaire*”, próprio dos regimes monárquicos ilustrados, os “*dispositifs de pouvoir*” mobilizados pretendiam instaurar um regime disciplinar e domesticador ininterrupto graças à aplicação dum panóplio de métodos constrangedores que agiam de modo mais subtil que a prática do suplício. Os dispositivos principais que descreve Foucault (2012 [1975]), e que funcionarão como conceitos teóricos para desvendarmos o funcionamento das práticas normativizadoras e coercitivas aplicadas sobre o público galego durante o ritual de assistir às funções teatrais, são: “*le bon dressement (des corps)*”, “*l’examen*”, “*la surveillance*”, “*le panoptique*”. Estas técnicas eram mais “subtills, efficaces et économiques” do que as “*dépenses somptuaires du pouvoir des souverains*”, e agiam não para punir um determinado comportamento criminoso ou insubordinado mas para prever que este tipo de condutas tivessem lugar, procurando a normalização dumha ordem social submissa a respeito das autoridades políticas, especialmente do rei (Foucault, 2012 [1975]: 121-122). O primeiro dos dispositivos, “*le bon dressement (des corps)*”, tinha como principal função, segundo o autor, fazer com que os corpos rebeldes –o que consideramos que se aplica aos espetadores teatrais- virassem “*des corps dociles*” (Foucault, 2012 [1975]: 159-199). O que estava por trás desta técnica era o preceito da necessidade de corrigir e endereitar este corpo social (“*les moyens du bon dressement*” [Foucault, 2012 [1975]: 200-227]), que legitimava agir contra os súbditos que manifestassem comportamentos insubordinados ou pouco exemplares, em última instância, pouco normativos. Atendendo a Foucault (2012 [1975]: 160) respondem a este ideal disciplinador “*tout un ensemble de règlements militaires, scolaires, hospitaliers et par des procédés empiriques et réfléchis pour contrôler ou corriger les opérations du corps*” (Foucault, 2012 [1975]: 160). Outra operação em que reparou Foucault (2012 [1975]: 217-227) foi a classificação e separação dos sujeitos, por meio do dispositivo do “*examen*”. O objetivo era desfazer as multidões, julgadas perigosas e incontroláveis, e conseguir a individualização das pessoas, facilitando a

sua identificação e, com isto, o seu disciplinamento -método cujo uso validaremos nas ordenanças municipais sobre o comportamento do público no coliseu-:

Et d'abord selon le principe de la localisation élémentaire ou du quadrillage. A chaque individu, sa place; et en chaque emplacement, un individu. Éviter les distributions par groupes; décomposer les implantations collectives; analyser les pluralités confuses, massives ou fuyantes. L'espace disciplinaire tend à se diviser en autant de parcelles qu'il y a des corps ou d'éléments à repartir. Il faut annuler les effets des répartitions indévisibles, la disparition incontrôlée des individus, leur circulation diffuse, leur coagulation inutilisable et dangereuse; tactique d'antidésertion, d'antivagabondage, d'antiagglomération (Foucault, 2012 [1975]: 168).

Como dizíamos, um dos fins desta individualização e classificação do corpo social era poder vigiar mais eficazmente o seu comportamento, de aí que outro dos dispositivos disciplinadores identificado pelo autor francês fosse “*la surveillance*”, funcionando “*le panoptique*” (Foucault, 2012 [1975]: 228-264) como uma técnica concreta especializada na execução da vigilância social. O panóptico –que foi um conceito que teve uma grande fortuna teórica- denotava o exercício dumha supervisão que nunca cessava, um dispositivo de controlo social cujo alicerce era um sistema arquitetónico baseado na figura do “Panopticon”, desenhada pelo arquiteto Jeremy Bentham para ser aplicada nas instituições carcerárias:

Le Panopticon de Bentham est la figure architecturale de cette composition. On en connaît le principe: à la périphérie un bâtiment en anneau; au centre, une tour; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier et un écolier. [j] Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible (Foucault, 2012 [1975]: 233).

A sua eficácia consiste num dispositivo que coage “par le jeu du regard” (Foucault, 2012 [1975]: 201), de aí que fosse um “appareil d'observation” que de modo ambivalente também realizava uma função coercitiva, “d'enregistrement et de dressage” e que, novamente, nos parece que está em ativo durante a prática performativa teatral nos coliseus do Ferrol e da Corunha, como justificaremos no capítulo quinto. Foucault (2012 [1975]: 204) referiu-se a ela como uma “machinerie de controle”, que podia funcionar mesmo sem os vigiantes dado que é a própria estrutura arquitetónica é a que produz o efeito de sujeição (Foucault, 2012 [1975]: 209).

Ainda no terreno da análise dos processos de funcionamento do poder o historiador do direito **António Manuel Hespanha** (1978, 1982, 1993) elaborou uma série de ferramentas que implementaremos para explicarmos as ações das instituições do campo do poder e que no seu caso partem do estudo da realidade política e jurídica de Portugal. Em primeiro lugar, Hespanha (1982: 18) salientou a importância de estudar diretamente a “**lei em ação**”, sendo que era igualmente importante estudar o corpus jurídico teórico e os procedimentos judiciais específicos -as queixas, as instâncias, as resoluções, etc.-, porque em sua opinião “as normas jurídicas não só arrancam dos conflitos sociais como visam dar-lhes uma resposta adequada (ou

"justa", i.é, socialmente aceitável)" (Hespanha, 1982: 23). Em consequência, aplicamos esta visom ao avaliarmos com atençom toda a documentaçom legal e administrativa emitida ou recebida polos concelhos do Ferrol e da Corunha porque este método nos permitirá conhecer, como sugere o autor, a normativa e a prática jurídica que na realidade funcionava quanto ao fenómeno teatral:

[...] apesar da distância entre o direito e a vida, as normas jurídicas (se entendidas n'yo como apenas as leis, mas também como as normas estabelecidas pela doutrina, na base da observaç'yo das práticas judiciais - como era o caso, a nossa doutrina da época moderna) podem fornecer uma descriç'yo razoavelmente fiel e de âmbito global (Hespanha, 1982: 36).

Mais um conceito do autor que aplicaremos foi o de “**monarquia corporativa**”, que se complementa à perfeiçom com a noçom de “*pouvoir souverain*” de Foucault (2012 [1975]), ao remeter ambos os dous rótulos a umha etapa histórica, a que compreende da Idade Média ao fim do Antigo Regime, e a um sistema político. Este modelo político era o do regime monárquico caraterizado pola onnipresença e onnipotência da figura divina do rei, em que segundo Hespanha (1993: 206) funcionava um “orden jurídico prácticamente virtual”, o qual “estaba más orientado a una intervención simbólica, ligada a la promoción de la imagen del rey como sumo dispensador de justicia”. Um traço definidor da “monarquia corporativa” que acrescenta Hespanha -e que nos interessa especialmente para poder explicar o sistema competencial das instituiçoms políticas galegas a respeito da Corte- era o da forte desarticulaçom da maquinaria administrativa jurídico-política da Coroa sob este modelo corporativo; em oposiçom à “monarquia estatalista”, muito mais efetiva na sua capacidade centralizadora, que se implanta no Reino de Portugal na viragem do século XVIII para o século XIX, instalando o que este autor conheceu como o “Leviathan”, que representava metaforicamente a imagem da ‘máquina-monstro’ do Estado (Hespanha, 1993). Por outro lado, a atençom dada ao relacionamento entre a gestom do território e o organigrama político-competencial era umha questom destacada por Hespanha (1993: 85), ao considerar que fazer “la historia de la división administrativa es hacer la historia de las relaciones entre el poder y el espacio” (Hespanha, 1993: 85), assunto de que nos ocuparemos no capítulo terceiro. Mas, voltando à noçom de “monarquia corporativa”, a que também chama “**modelo monárquico tradicionalista**”, a desarticulaçom deste sistema respondia segundo Hespanha (1993: 110-112) à inalienabilidade da autonomia das jurisdiçoms tradicionais e do direito consuetudinário, que protegia a potestade das elites locais (Hespanha, 1993: 113). Este sistema tradicionalista estava fundamentado no “policentrismo”, que se visibiliza na co-existência de capitais ou na tendência à mudançã das sedes das cortes, tanto na Coroa portuguesa como na espanhola, e que tinha a sua base nos seguintes pressupostos teóricos:

Otro componente de la estrategia territorial tradicionalista era el policentrismo. Con otras palabras, la idea de polarización en torno a un centro único no resultaba seductora, al menos si ello implicaba la asunción por ese centro del monopolio del poder político del espacio. En este punto resulta casi obligatorio traer a colación la idea tradicional de unidad. Esta tomaba como paradigma el cuerpo humano, tal y como era concebido por el pensamiento medieval: es decir, como una unidad orgánica, en la que la armonía era el fruto de la coordinación de las diversas funciones y actividades autónomas de las partes (y no de su absorción por la cabeza) (Hespanha, 1993: 112-113).

O contributo de **Norbert Elias** que nos resultou de maior ajuda para a presente pesquisa foi a sua obra *La société de cour* (1974) e o seu conceito do espaço singular da “**Corte**” porque nesta obra foram analisados com grande pormenor o conjunto de códigos e rituais simbólicos que ali operavam nas sociedades pretéritas do Antigo Regime. Elias encarou o espaço cortesão no quadro dos processos civilizadores e estreitamente ligado ao modelo de governança da monarquia absolutista, que exercia de pólo de atração para as classes nobres em torno da unidade da família real. A partir desta conceção examinou com muito cuidado todos os procedimentos implementados neste espaço institucional devido às mensagens político-simbólicas que enviavam:

Le roi mettait à contribution ses gestes les plus intimes pour marquer des différences du rang, pour accorder des distinctions, des faveurs, pour manifester son mécontentement. Il apparaît donc que l'étiquette assumait dans cette société et dans cette forme de gouvernement une fonction symbolique d'une grande portée (Elias, 1974: 71).

A Corte é definida por Norbert Elias (1974) como umha sorte de ecossistema privilegiado em que se sublimavam as formas artísticas e cerimoniais adquirindo relevantes significados políticos por meio de processos de transferência simbólica. Apesar de não termos por objeto o espaço cortesão, enxergamos processos com umha forte carga simbólica nos aparecimentos públicos dos agentes do campo do poder no espaço público teatral. Insistimos em que estes agentes participantes nos eventos teatrais, representantes das câmaras municipais e outras instituições políticas como o corregimento ou a Real Audiencia del Reino de Galicia, representavam em última instância o poder real e, contodo, em tanto agentes do campo do poder detentavam um notável capital simbólico, de aí a pertinência das ferramentas metodológicas de Elias (1974).

Por último, os trabalhos de **Roger Chartier** estudáram a organização de eventos públicos, com um elevado grau de performatividade, que contribuíram para a preservação da soberania da instituição monárquica, assunto que explorou especificamente no livro *Les Origines culturelles de la Révolution française* (1990), através da análise dos procedimentos rituais que mobilizavam a pessoa ou imagem real. Emprega o conceito da “**dignitas do rei**” (Chartier, 1990: 159) para aludir a todos os atos públicos (desfiles, coroações, funerais reais, sessões solenes do parlamento, etc.) que possibilitavam transmitir a ideia dum rei supra-terrenal, enviado pelos deuses e a magia do próprio cerimonial, que fazia suspender todas as circunstâncias ordinárias:

Les grands rituels politiques organisés en système (les funérailles royales, le sacre, l'entrée et le lit de justice), avaient un double caractère: d'une part, la publicité de la cérémonie qui autorisait une relation directe entre le roi présent, qu'il soit vif ou mort, et tous ceux qui assistaient à la cérémonie qui autorisait une relation directe entre le roi présent, qu'il soit vif ou mort, et tous ceux qui assistaient à la cérémonie; d'autre part, l'exceptionnalité de l'événement qui, pour une durée circonscrite, suspendait le cours ordinaire du temps (Chartier, 1990: 153).

Mas nesta mesma obra Chartier (1990: 153) vai desvendando em volta da ideia de “**le roi désacralisé**” como o próprio Louis XIV modificou aos poucos a sua estratégia de comunicação simbólica com os seus súbditos. Assim, passou cada vez mais tempo confinado no espaço da Corte, reduzindo drasticamente os seus aparecimentos públicos e privatizando os rituais em que

estava envolvido o monarca, minimizando-se, assim, os efeitos legitimadores sobre a sociedade. Chartier (1993) explica como estas escolhas figérom com que desovassem processos dessacralizadores em volta da figura do monarca e de toda a família real francesa, perdendo progressivamente a sua “*dignitas*” a olhos do povo. Isto provocou a perda paulatina da proteçom simbólica que tinham os integrantes reais e com isto a perda também da sua legitimidade para governar, todo o qual foi favorecendo umha atmosfera que permitiu a normalizaçom de práticas cada vez mais insubordinadas, violentas e impugnadoras da soberania monárquica –que seriam impensáveis se se mantivesse a conceçom de rei-Deus- e que eclodírom na Revoluçom francesa de 1789. Vincularemos no capítulo quinto estas elaboraçons sobre os processos sacralizadores e dessacralizadores com as estratégias de participaçom da Coroa em eventos públicos altamente codificados como as funçons teatrais ou festejos organizados para maior glória da família, assim como através da intervençom nos espetáculos teatrais regulares nos coliseus galegos de todo, por meio de elementos signícos que remetiam para a instituiçom monárquico e a sua legitimaçom simbólica (escudos, insígnias, retratos da família real, etc.). Do mesmo jeito avaliaremos os recursos e procedimentos simbólicos de que usufruíam as instituiçons de poder local à luz das ferramentas disponibilizadas por Chartier (1990), nomeadamente os concelhos que eram as principais instituiçons beneficiadas, durante a assistência aos espetáculos teatrais.

1.3.2. As fontes, o corpus e a base de dados

As fontes

Antes de mais devemos esclarecer que as fontes de que nos servimos para esta pesquisa nom respondem ao tipo de fontes utilizadas de modo predominante na área dos estudos literários da qual procedemos, que de modo privilegiado costumavam ser textos literários. Constituem as fontes primárias principais da presente pesquisa documentos de natureza político-administrativa e jurídica. Numha primeira ordem de cousas, temos que destacar como fonte privilegiada toda a documentaçom administrativa reunida nos arquivos municipais do Ferrol e da Corunha, em que a matéria teatral era umha questom onnipresente na vida política local. Devemos incluir também outra fonte primária de tipo jurídico, a documentaçom legislativa - reais ordens, provisons, instruçons- emanada do Consejo de Castilla, que oferecia umhas diretrizes gerais sobre a organizaçom das funçons teatrais nos teatros da Corte e fora deles e estabelecia umha explicaçom do quadro competencial quanto ao governo e gestom teatral e os organismos envolvidos. A esta há que somar as sentenças de instituiçons políticas superiores às câmaras municipais, como a Real Audiência e o Consejo de Castilla, a propósito de litígios surgidos entre instituiçons políticas, entre companhias teatrais, entre agentes particulares, etc., em volta do fenómeno teatral. A este respeito, a diversom teatral era foco habitual de importante conflituosidade por ser a principal modalidade de lazer urbano e polas relevantes funçons, como temos colocado como hipótese, que assumira a atividade teatral para as instituiçons do campo do poder e para os grupos sociais dominantes. Para além destas fontes, tenhem sido consultadas igualmente os expedientes de fidalguia da tal cidade, assim como os almanaques mercantis, permitindo-nos estes dous tipos de fontes levar a cabo umha adscriçom social dos agentes em causa.

Tiraremos proveito igualmente de diários, trechos de ensaios, crónicas e correspondência de agentes sociais e culturais relevantes do período delimitado ou de datas imediatamente posteriores, que nos fornecem informaçom mui valiosa de aspetos concretos do

desenvolvimento da atividade teatral e das diversões públicas, a que nom chegava a documentação administrativa. Dentro deste tipo insere-se o arquivo pessoal –diários e cartas– do político estado-unidense John Adams e do seu filho John Quincy Adams, futuro presidente igual que o pai a propósito dos dias que passárom no Ferrol -do 8 ao 15 de Dezembro de 1779- e na Corunha -do 15 ao 26 de Dezembro- (Adams, 1961 [1779]; 1973 [1779]; 1981 [1779]), que foi digitalizado recentemente, permitindo descobrir novas narraçons das jornadas que pasárom no território galego, especialmente das vivências de John Quincy Adams¹⁵. Outras informaçons tiradas dumha correspondência pessoal fñrom os pensamentos do padre fidalgo jesuíta, José Francisco de Isla de la Torre y Rojo (De Isla, 1794), quanto às diversões e outras formas de lazer, num diálogo epistolar com a sua irmá, María Francisca de Isla y Losada, de que indiretamente extraeremos os seus pensamentos sobre o teatro (De Isla, 1794). Um volume que foi intitulado com ‘Cartas’ mas que funcionava mais bem como um texto memorialístico público, do tipo das crónicas de viagens, foi o volume do poeta británico Robert Southey, *Letters written during a short residence in Spain and Portugal with some account of Spanish and Portugeze Poetry* (1797), que incluem umha breve descriçom da sua assistência a um único espetáculo cómico no coliseu da Corunha em 1795.

Existiam outro tipo de fontes primárias de caráter público, pois chegárom a ser impressas, que recolhiam nom tanto vivências pessoais, mas reflexons sobre acontecimentos públicos ou sobre fenómenos sociais, em forma de pensamento ensaístico. Encaixa com este modelo a crónica elaborada polo regedor perpétuo corunhês Francisco Somoza de Monsoriu em torno dos festejos públicos organizados na Corunha com motivo do nascimento dos dous infantes Carlos e Felipe, filhos de Carlos IV, *Descripción breve de los públicos regocijos, y autorizadas demostraciones de alegría, que con los dos plausibles, y gloriosos motivos de el feliz nacimiento de los serenísimos señores infantes gemelos, y la paz concluida con la nación britanica, se celebraron en la ciudad de La Coruña* (1984). Esta obra, por exemplo, deu conta de como se organizavam uns eventos públicos deste tipo em que participavam ativamente as instituiçons de poder da cidade. Destaca também umha obra já citada de Froilán Troche y Zúñiga, *El archivo cronológico-topografico, arte de archiveros: método facil, sencillo y poco costoso para el arreglo de los archivos particulares...: arreglo interior y economico de las casas direccion y manejo de los intereses de ellas* (1835). Nela o seu autor levanta questons que superam ao anunciado polo título do trabalho, a questom arquivística, ao analisar os problemas mais comuns que afetavam às linhagens fidalgas, o estado dos arquivos, mas também do seu património ou os estilos de vida deste grupo -a que o autor partencia-, sendo que nos interessa particularmente a sua alusom ao gosto predominante das representantes da fidalguia galega pola atividade teatral.

Apesar desta exposiçom de trabalhos, devemos advertir que estes tratárom questons sempre parcelares ou ligadas a períodos e acontecimentos específicos, mas é umha reclamaçom habitual na historiografia do período moderno dos países do Sul de Europa –e que também foi denunciada pola historiografia moderna galega¹⁶- a ausência, de modo especial, de fontes

¹⁵ No que respeita aos papéis pessoais de John Adams em que se referia à sua estadia galega fñrom dados a conhecer originalmente por Emilio González López (1977), concretamente foi examinado o testemunho do diário do 9 de Dezembro de 1779 referente à sua experiência dumha noite nas óperas no Ferrol. Contodo, a recente digitalizaçom destes fundos privados, no quadro dum projeto entre a University of Virginia Press, os National Archives e o departamento das Historical Publications and Records Commission (NHPRC), disponibilizou novos documentos, por exemplo as cartas com outros membros da família, como a sua filha, Abigail Adams. Chamamos a atençom para este fundo documental digital porque temos reparado que nom tivo suficiente eco ainda nas pesquisas históricas galegas e nas dedicadas especificamente ao teatro ou à sociabilidade urbana.

¹⁶ "Galicia es un territorio problemático para estudiar lo que no es economía por la dificultad de encontrar documentación escrita sobre aspectos como el que nos ocupa. El enorme analfabetismo nos priva de contar con testimonios escritos familiares, en especial sobre el campesinado, sector mayoritario de la sociedad gallega, y la debilidad de la red urbana colabora en ese

testemunhais e arquivos pessoais melhor fornecidos, que pudessem chegar ensaios, diários, crónicas, cartas, artigos jornalísticos, etc., que devolvessem a visom dos agentes do período sobre os processos teatrais da altura. Entre as causas que podem explicar esta exiguidade de materiais primários deste tipo estão as cifras tam baixas de alfabetização no Reino da Galiza, também entre as camadas elevadas, o que se compadecia com as poucas bibliotecas particulares citadas nos protocolos notariais das elites galegas (Rey Castelao, 2007) e outros fatores, assinalados por agentes do período, como eram os problemas de organização e conservação dos arquivos das casas fidalgas galegas (Troche y Zúñiga, 1835).

O corpus

O corpus da pesquisa está composto polos livros de acordos municipais das câmaras do Ferrol e da Corunha, do período temporal que compreende do ano 1768 até o ano 1806, classificados no arquivo municipal corunhês como “Libros de actas de acordos municipais” e no ferrolâm como “Libros de actas” e os dous maços pertencentes à secção de “Goberno”. Neste corpus documental estão registradas todas as decisons a propósito da gestom e governo das cidades estudadas, tomadas nos plenos polos agentes capitulares reunidos em assembleia, de aí que isto incluisse como matéria de discussom todo o que concernia a organização das diversons teatrais no Ferrol e na Corunha, ao ser a questom teatral um assunto que ocupou um importante número de juntanças municipais. Além do mais, figérom parte do corpus os expedientes sobre matéria teatral que fôrom classificados nos arquivos municipais do Ferrol e da Corunha em maços separados. Estamos a falar do maço “Expedientes de teatros” do arquivo municipal do Ferrol e no arquivo municipal da Corunha do intitulado “Expedientes del gobierno y administración del teatro”.

Foi já referido que a utilização dum corpus conformado por documentos jurídico-administrativos é até certo ponto novidosa na esfera dos estudos teatrais, que se verificárom como mui rentáveis para chegar dados mui heterogêneos quanto ao funcionamento da diversom teatral. Isto nom exclui termos aproveitado como corpus ou fontes primárias, de modo complementar, textos dramáticos e libretos, porém, estes nom fôrom descobertos entre a documentação consultada, ainda que sim várias folhas avulsas que conformavam trechos incompletos de libretos, que analisaremos no sub-capítulo 4.1. Apesar de existir legislação monárquica que estipulava a obriga de informar previamente às câmaras municipais das peças que seriam encenadas, como veremos, este requerimento nom era cumprido de modo sistemático polas companhias. Por este motivo tampouco conservamos os títulos de todos os produtos teatrais encenados polas formaçons cómicas e operáticas, embora se pudessem recolher de modo circunstancial alusons a títulos de peças –questom novamente estudada no sub-capítulo 4.1.- nas atas municipais e em solicitudes originais de licença escritas polas companhias.

Voltando à questom da tipologia documental do corpus, é interessante assinalar como o corregedor e historiador teatral setecentista, José Antonio de Armona y Murga no seu estudo canónico, as *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1998 [1785]), chamou a atençom a respeito da alta produtividade que tivérom documentos administrativos e jurídicos na elaboraçom do seu trabalho:

déficit; por otra parte, ni los observadores autóctonos ni los visitantes fueron expresivos al describir los modos de vida de los gallegos, y los escasos textos narrativos que se han referido al modo de vida del campesinado gallego en la Edad Moderna se concentran en el siglo XVIII y son escuetos en sus contenidos" (Rey Castelao, 2015: 212-213).

Los varios documentos en que están fundadas; la colección de Reales Cédulas, Ordenes separadas, papeles impresos y manuscritos que se han tenido presentes para rectificar los hechos, además de las que se han citado o literalmente insertado en ellas, podían formar un tomo en folio (Armona y Murga, 1998 [1785]: 236).

Este autor reconhece que a seleção destas fontes ajudou-no a obter reveladora informação para responder aos objetivos do seu trabalho -que som mui próximos aos nossos-, e que consistem em observar “la marcha sucesiva de las providencias del Gobierno en arreglo de la policía teatral” porque, segundo ele, a matéria teatral, dês que se transformou em atividade pública, passou a ser alvo do interesse direto do campo do poder (“desde el punto en que la diversión cómica, por haberse hecho pública, empezó a merecer sus atenciones”) (Armona y Murga, 1998 [1785]: 236). Na mesma linha, Michel Foucault (2006 [1975]: 62) reivindicou o uso que realizou, como corpus, de documentação administrativa até daquela infravalorizada nos trabalhos historiográficos e filosóficos, etc. e a que denomina sintomaticamente a ‘má literatura’, por serem “objetos tan irrisorios como los informes policiales, las medidas de internamiento, los gritos de los locos” (Foucault, 2006 [1975]: 68). Além disto, a documentação administrativa local selecionada como corpus –no fundamental, os livros de atas municipais e os expedientes de teatro- seguia umha estrutura e uns protocolos na sua composição. Os livros de acordos sempre começavam indicando o dia da junta e a enumeração dos agentes capitulares presentes, por ordem de hierarquia, fazendo uso dumhas fórmulas expressivas concretas para indicar a introdução do pleno ou o acordo coletivo tomado e finalizavam com a assinatura dos capitulares presentes, todo o qual conferia oficialidade e rigidez ao cerimonial do registro das votações. Porém, estes livros também se caracterizavam por deixar um espaço consideravelmente aberto para que os agentes capitulares expressassem os seus pareceres para a defesa dumha determinada posição. Este espaço para as argumentações fixo com que entrassem digressões e valorizações de natureza subjetiva, que mesmo chegaram a introduzir elementos pessoais e emocionais. Poderia surpreender a ausência dum tom asséptico e formal nos documentos oficiais, mas é precisamente esta riqueza a que nos devolve dados mui reveladores para conhecermos o funcionamento da prática teatral e as priorizações dos agentes políticos municipais ao respeito, nom diferenciando-se em muitos casos das impressões e juízos pessoais que encontramos em fontes literárias ficcionais, por exemplo.

No que atende ao corpus, deve ser advertido que os livros de acordos ferrolans apresentavam umha maior opacidade que os livros corunheses. Na documentação corunhesa havia umha pequena introdução do tema que ia ser votado e a seguir a maioria dos agentes capitulares presentes realizavam depoimentos para defender o seu ponto de vista e sentido do seu voto, para finalmente ser comunicada a posição que obteve o maior número de votos e que expressava a maioria capitular. Em troca, no Ferrol existia a mesma parte introdutória do assunto que devia ser decidido, mas logo disto se passava a anunciar o acordo coletivo tomado e em mui poucas ocasiões apareciam expressados os votos dos agentes municipais individualizados. Nom parece razoável inferirmos disto que nos plenos do Ferrol existia permanentemente um consenso absoluto sem importar o tema tratado. Mais bem a hipótese mais verosímil é que esta diferença respondesse a hábitos do escrivão quanto à reprodução, mais ou menos fiel, das juntas municipais, sendo que no Ferrol preferisse a síntese do acordo final da maioria capitular com a evidente perda de proveitosa informação sobre as razões, os pontos de vista e até o estilo expressivo dos agentes do campo do poder. Portanto, tem lugar umha certa descompensação em informações entre estas duas cidades no que respeita às votações plenárias, apesar de que noutro tipo de aspetos de interesse para nós –as normativas

teatrais, as práticas de mecenato teatral, etc.- a documentação do Ferrol foi mui generosa, de aí que os dados se fossem equilibrando a propósito dos dous núcleos.

Ao lado desta especificidade da documentação do Ferrol, existírom défices de conservação documental que afligírom aos livros municipais das duas cidades. Em certos anos os livros de acordos desaparecerom, fõrom extraviados ou deteriorados por contingências históricas como guerras, incêndios, etc. Podia acontecer que se perdesse um livro completo correspondente com um ano específico –dado que o habitual é que as atas de juntas municipais se compilassem por anos-. Desta maneira, podia passar que fosse furtada toda a memória dos assuntos decididos num ano de vida política municipal e este é o estado mais grave de amputação documental e afetou por igual aos dous concelhos (na Corunha sumírom os livros dos anos 1802 e 1803 e no Ferrol os de 1784, parcialmente, e de forma completa os anos de 1785 e 1787). Outra variante de perda informativa tem a ver com o silêncio das atas de certos anos quanto a notícias teatrais, de jeito que nom se tenham registrado plenos sobre questons teatrais em todo um ano. A hipótese explicativa mais fácil seria que se nom houvo nengumha discussom sobre teatro é porque nom se organizárom funções teatrais nestes núcleos populacionais. Mas novamente o caso de Ferrol ajuda a constatar que houve lacunas documentais que figérom com que nom se reproduzissem assembleias sobre teatro que, com efeito, se organizaram já que outros documentos primários –nomeadamente, do concelho da Corunha- indicariam que certas companhias estavam dando funções. Novamente este deficiência afetava mais à documentação municipal do Ferrol, o que se pode explicar por umha maior desorganização e falta de sistematicidade nos protocolos de custodia e compilação documental do arquivo do Ferrol. Isto é visível já no modo como se escreviam as atas, pois as da Corunha seguiam umha estrutura mais sistemática e no Ferrol mais caótica e podia ser que um único volume compilasse dous e até três anos de acordos municipais, em ocasiões com umha ordem nom cronológica, ainda que a partir de 1790 as atas municipais do Ferrol som cada vez mais completas e melhor estruturadas. Mas, o aprendizado principal disto é que nom sempre a ausência de informações deve ser interpretada com ausência efetiva de práticas teatrais. Apesar de ser obrigatório tratar em sede plenária a aprovação da atividade de qualquer companhia teatral ou operática pudo ser que esta se discutisse por vias informais e que nom passassem por um pleno, ou bem que se perdesse o registro desse pleno. Apesar de todo nalguns casos sim a falta de informações pudo significar umha falta na oferta teatral e operática, como tivo lugar na década de 1780 em que os dous coliseus públicos coincidirom no seu estado ruinoso e por motivos e segurança fõrom proibidas as encenações neles. Por último, a falta de informações, de modo mais intenso com Ferrol, podia ser atenuada com outros documentos primários distintos dos livros de acordos municipais, como os expedientes de teatro (veja-se o caso do expediente sobre o embargo do coliseu do empresário Nicolà Setaro, que nos devolveu evidências da continuidade teatral em ausência de Setaro, com o arrendamento do coliseu a outras formações cómicas, ainda que isto nom fosse tramitado nos livros de atas municipais do Ferrol), os livros de acordos municipais doutras cidades, como o da Corunha a respeito de Ferrol e vice-versa, outra documentação político-administrativa procedente doutros organismos, como a Real Audiencia del Reino de Galicia e o Consejo de Castilla, para além do uso doutras fontes primárias testemunhais, como a correspondência dos Adams e até fontes secundárias como os trabalhos do historiador Ramón de Arana (1906).

Devemos esclarecer que estes problemas de conservação documental nom eram exclusivos dos arquivos municipais galegos. Em cidades de maior dimensom demográfica e política como Barcelona e Valencia, houve períodos temporais em que nom se registrou nengum libreto (Cotarelo y Mori, 1917: 245, 247 e 278). Carreira (1990) encontrou as mesmas

dificuldades quanto a Cádiz no período compreendido entre 1739 e 1762¹⁷, ainda sendo esta cidade sempre apontada como umha das mais ativas desta altura em volume de atividade teatral; e o mesmo para o Porto, com lacunas de informação do ano 1762 em adiante, aparecendo novos registros só umha década mais tarde (Carreira, 1990: 46-47). Para Carreira (1990: 43) estas incidências representam um desafio conatural à pesquisa em história teatral.

A propósito dos critérios seguidos na transcrição do corpus, optamos por refletir a ortografia original, respeitando a diferenciação dos manuscritos entre letras maiúsculas e minúsculas. Visamos com isto representar o mais fielmente possível a expressão documental original, numha tese que confere muita relevância com fonte de análise aos discursos dos agentes do campo do poder, *ao* dito e *ao como* foi dito. Por este motivo também decidimos desenvolver graficamente as palavras que foram abreviadas segundo as convenções da altura para facilitar a interpretação dos discursos, seguindo um critério já utilizado por outros estudiosos do feito teatral na sua análise da documentação administrativa (Alier, 1990: 13).

A base de dados

A partir da análise do corpus, em particular das discussões plenárias recolhidas nos livros de atas em torno da concessão de licenças teatrais para as companhias itinerantes, elaboramos umha pequena base de dados com o objetivo de tratar estes dados, dado que a resolução destes debates, em forma de concessão ou denegação das licenças, era umha informação seriável e quantificável.

O exame atento dos livros de acordos municipais do Ferrol e da Corunha no período temporal do 1768 ao 1806 permitiu-nos coletar, organizar e construir umha série de dados que respondiam as perguntas de índole quantitativa –colocadas no capítulo primeiro na alínea dos objetivos da pesquisa– sobre dinâmicas de funcionamento e evolução da oferta teatral (qual o nível de oferta teatral que acolhêrom estas duas cidades segundo o número de companhias acolhidas, qual o tipo de companhias, qual a evolução desta oferta teatral e operática...) e sobre o apoio político conferido à atividade teatral (qual o índice de aprovação e denegação de solicitudes de licença em cada cidade, como este evoluiu, etc.) e, por último, poder representar os resultados obtidos em forma de gráficas. Esta base de dados está formada por 248 registros, agrupados em 11 variáveis diferentes.

O tratamento dos dados tirados do corpus esteve condicionado por umha série de problemas metodológicos. O primeiro condicionante tem a ver com o fenómeno exposto dos défices de conservação documental, algumas lacunas que oferece o corpus e a falta de transparência em certos aspetos, todo o qual reduziu o número de registros em certos períodos. Para além disto, agimos de modo conservador no que respeita ao tratamento de certas informações. Assim, consideramos com a categoria de “solicitud de licença”, dando lugar a umha entrada específica na base de dados, exclusivamente as instâncias apresentadas por companhias que fôrom discutidas em assembleias municipais e ficando constância destes debates nos livros de atas municipais. Neste sentido, tratamos como “solicitudes de licença” tanto as solicitudes de permissão teatral enviadas pola primeira vez por umha companhia, nada mais chegar a *troupe* à cidade, quanto as solicitudes de prorrogação da atividade teatral. Mas nom incluímos na categoria de “solicitudes de licença” as informações indiretas que sugerem que umha

¹⁷ “En Cádiz es extraordinariamente difícil encontrar datos sobre el teatro en la década de los años cincuenta. Ninguno consta en los archivos municipales sobre ópera desde el 18 de septiembre de 1739 al 15 de enero de 1762 (una orden para que el Aposento de la Ciudad se ceda a las esposas del Capitán General y Gobernador) y luego hasta el 13 de agosto de 1768 en que se emite un largo memorial publicado por mí” (Carreira, 1990: 44).

companhia tivo que ter recebido a autorização teatral porque estava trabalhando ou dando umas certas funções. Excepcionalmente “reconstruímos” as solicitações de licença de que nome se conserva o pleno municipal em que foram discutidas, quando obtivemos uma confirmação oficial, explicitada nos livros de acordos municipais –e nome noutras fontes- de que a companhia se encontrava trabalhando logo de ser devidamente autorizada, dado que a documentação municipal do Ferrol apresentava uma conservação mais precária e desorganizada. Assim sendo, em certa altura avaliamos a possibilidade de preencher certos vazios de informação sobre solicitações de licença, nomeadamente quanto ao Ferrol, com dados que procediam até dos livros municipais corunheses –por exemplo, quando uma companhia em ativo na Corunha pedia permissão para se deslocar a trabalhar no Ferrol, circunstância mui habitual-. Mas, finalmente descartamos o uso desta informação reconstruída porque, ainda que nos interessa descrever o volume de oferta teatral das cidades, colocamos o foco no comportamento político dos agentes e instituições do campo do poder e este tipo de informação onde emergia e, aliás, com aspetos de natureza mais qualitativa, era nas juntas municipais, nos debates surgidos. Com igual critério tampouco inserimos nesta base de dados as respostas a assuntos que foram discutidos nos plenos municipais sobre as circunstâncias de funcionamento da contrata –a saber, solicitações das companhias para subir o preço dos bilhetes, modificação do horário das funções, propostas de reforma do coliseu teatral, etc.- porque ainda que as posições quanto a este tipo de questões podiam definir um maior ou menor apoio teatral, preferimos ponderar estas questões numa análise mais demorada, de ordem qualitativa, dos depoimentos individuais ou da maioria capitular.

Uma segunda advertência consiste em que nome perseguimos com este tratamento quantitativo uma narração linear e cronológica do conjunto da atividade teatral que se implantou nas duas cidades galegas estudadas. Atendendo ao corpus selecionado e às fontes primárias ao dispor resulta difícil poder realizar uma reconstrução deste tipo com plenas garantias polos défices e limitações documentais apontadas. A informação que pode ser obtida das solicitações de licença discutidas nas assembleias municipais e das cartas originais das companhias em que expressavam a sua vontade de trabalhar nestas cidades e pediam a permissão teatral permite medir a oferta teatral que recebiam as urbes galegas e a resposta que davam as câmaras a esta oferta, quer dizer-se o índice de atração teatral que exerciam estas vilas e o nível de apoio a esta forma de diversão. No entanto, estes dados nome devolvem exatamente a informação quanto às funções que efetivamente foram realizadas, em que número, com qual frequência, etc., pois só em certos casos se indicavam os dias de trabalho das companhias, normalmente quando eram duas as companhias que partilhavam o coliseu e o concelho devia distribuir este convívio. Uns dados certos a este respeito teriam existido se houvesse ou se se tivessem conservado livros específicos das casas de comédia em que se anotassem os espetáculos organizados, circunstância que infelizmente nome existiu para a realidade galega setecentista. Contudo, como temos indicado, interessa-nos apresentar a intensidade na receção pelas cidades de solicitações de licença, mas só na medida em que isto demonstrar se era uma modalidade de lazer dinâmica e ativa nas cidades galegas e quais funções cumpria para o campo do poder, pois som estes os objetivos investigadores que perseguimos.

No que atinge à estrutura interna da base de dados que temos elaborado. Esta conta em total, como foi dito, com 248 registros e 11 variáveis diferentes. Estas variáveis foram as seguintes: “nome do concelho”, “data do pleno”, “década”, “voto” [do concelho], “consenso”, “nome da companhia”, “tipo de companhia” e noutra sub-nível de análise, “nome do agente participante”, “grupo social do agente participante”, “cargo político do agente participante” e “voto” [individual do agente participante]. Implementamos um número relativamente alto de

variáveis para podermos realizar o maior número possível de cruzamentos de dado e combinações pertinentes para responder as perguntas pesquisadoras colocadas. Devemos dilucidar que as categorias denominadas “voto”, embora partilhem o mesmo nome, descrevem duas realidades distintas. A primeira variável “voto” [do concelho] di a respeito do resultado definitivo dumha votação plenária sobre a concessom dumha licença teatral, que habitualmente se corresponde com a soma dos votos da maioria capitular e que é referendado polo alcalde maior e anunciado finalmente, nas últimas linhas da ata, polo escrivám como o acordo definitivo tomado. Em troca, a variável “voto” [individual do agente participante] corresponde-se com o voto particular que emite cada agente capitular que participa na votação, cujo resultado pode ser diferente ao voto final aprovado polo concelho. Noutro ordem de cousas, existem dados ligados a determinadas variáveis que se tirárom diretamente das informaçoms reunidas nas atas, por exemplo a variável “data do pleno” foi fácil de obter por estar o dia sempre especificado nas primeiras linhas das atas plenárias, e até as horas em que decorreu o encontro de capitulares. Mas, outras variáveis, como a de “década”, fõrom criadas por nós com o objetivo de efetuar umha agrupaçom de dados que facilitasse a análise posterior das dinâmicas evolutivas. A variável “consenso” também parte dum trabalho mais analítico quanto à construçom de dados a partir do corpus, sendo que, em funçom das perguntas investigadoras colocadas, nos interessava diferenciar se o pleno se resolvera com um acordo de consenso ou nom, especialmente para organizar e examinar com maior clareza aquelas assembleias discrepantes que contavam com votaçoms individuais.

Por outro lado, a base de dados estava dividida em duas partes ou secçoms. Numha primeira introduzimos as informaçoms relativas à adjudicaçom de licenças teatrais (variável “voto [final do concelho]”, com resposta fechada binária: *favorável/desfavorável*) da perspectiva do decidido polas câmaras municipais (variável “nome do concelho” com resposta fechada binária: *Ferrol/Corunha*), organizadas por data (variável “data do pleno”) e década (variável “década”) e discriminando se a votação foi por consenso ou existírom discrepâncias, dando lugar a votos individualizados dos agentes capitulares (variável “consenso”: *sim/nom*). Outras variáveis que associamos a cada registro de votação fõrom “nome da companhia” e “tipo de companhia”. Com elas visamos identificar o nome da companhia específica cuja solicitude de licença foi votada e a adscriçom da companhia a umha tipologia, podendo escolher entre duas opções binárias (“*companhia cómica espanhola*” vs “*companhia operática italiana*”, o que sempre foi indicado nas atas municipais, na descriçom do debate plenário sobre a adjudicaçom da licença à tal companhia e nas cartas originais enviadas polas companhias para solicitar a correspondente permissom teatral)¹⁸. O total de registros preenchidos nesta secçom foi de 90 registros, distribuídos do seguinte jeito: ao Ferrol correspondem 42 registros e à Corunha 48, obtendo, pois, umha informaçom bastante equilibrada entre as duas cidades.

A segunda secçom visava esmiuçar as informaçoms referentes aos plenos em que se dêrom divergências de voto, sendo especificados os votos individuais dos agentes que participárom na tal assembleia municipal. Devido às limitaçoms informativas da documentaçom ferrolá, pola questom aludida da reproduçom apenas do acordo final coletivo, neste segmento somente podemos utilizar a informaçom procedente dos documentos plenários da Corunha, pois som os únicos em que se especificam os votos individuais. A este respeito, julgamos plenos discrepantes aqueles em que houve pluralidade de votos ou aqueles em que, quanto menos, um agente expressou a sua discordância individual com o voto defendido por outros agentes

¹⁸ Com motivo da necessária escolha entre estas duas modalidades de companhia, algumas companhias definidas na documentaçom municipal como companhias de volantins, de pantomimas ou de bailes fõrom tratadas como um sub-tipo de companhia cómica espanhola e classificadas com esta etiqueta, dado que a sua procedência era espanhola e o seu espetáculo era mais próximo da comédia cénica e performativa do que das companhias de repertório operático italiano.

capitulares ou pela maioria capitular. Em cada um dos registros fôrom preenchidas as seguintes variáveis, algumas coincidentes com as que constituíam a secção anterior: “nome do concelho” –embora neste caso o dado preenchido sempre seja *Corunha-*, “data do pleno”, “década”, “nome do agente participante”, “grupo social do agente participante”, com resposta fechada entre três opções, a escolher: *alta fidalguia*, *baixa fidalguia* ou *burguesia* (sendo distribuídos estes atributos, como explicaremos com mais detalhe no capítulo sexto, a partir do reconhecimento da pertença do tal agente que vota a umha família da alta ou baixa fidalguia em função da consulta da bibliografia secundária, em função do cargo municipal que este ocupasse –os regimentos perpétuos só eram acessíveis para agentes da alta fidalguia-, ou em função do registro do seu nome, como comerciante, nas listagens de almanaques mercantis), “cargo político do agente participante” (o cargo político que detentava na câmara municipal cada agente que vota, que o escrivão descrevia nas primeiras linhas descritivas sobre as sessões plenárias, quando era indicado quais agentes se reuniram), “voto”, com resposta fechada binária: *favorável/desfavorável*) e, igual que na secção anterior, acrescentamos as variáveis “nome da companhia” e “tipo de companhia”, para precisar a identificação da companhia destinatária das licenças que estavam em discussom.

O número final de registros obtidos quanto a assembleias sobre licenças teatrais que motiváram discrepâncias de voto elevou-se a um total de 158 entradas. Neste caso inventariamos com a maior precisom possível os atributos sócio-políticos dos agentes participantes e votantes em cada pleno (a sua pertença a um determinado grupo social dominante e o cargo político que ocupavam na instituição de poder local) porque esta informação será essencial para a análise levada a cabo no capítulo sexto a propósito das diferentes dinâmicas de voto e, em geral, das estratégias dos vários grupos das elites urbanas em matéria de política teatral.



2. O ESTADO DA ARTE



2. O ESTADO DA ARTE

O presente capítulo do estado da arte está destinado, em primeiro lugar, a apresentar até onde chegou o (limitado) conhecimento atual sobre o nosso objeto, a atividade teatral urbana no Reino da Galiza do século XVIII, nos vários campos de estudo envolvidos no conhecimento “do teatral”, com o fim de determinar qual é o estado do saber de que partimos e o quê acrescenta a nossa pesquisa. Em paralelo, visaremos sistematizar e compreender os parâmetros seletivos e hierarquizadores que intervinem nos vários discursos historiográficos examinados.

As práticas teatrais por concitarem umha dimensão textual e umha performativa e pelo seu ato de consumo acontecer num espaço público urbano, a casa de comédias, tornáram-se um fenómeno sócio-cultural complexo, que requer um achegamento trans-disciplinar, como defende Piperno (2007: 138): “The complexity of opera is self-evident [...]. The genre’s multimedia nature requires an interdisciplinary approach. Thus the richness of opera makes it an appropriate object of study for different research fields, disciplines, and methodologies”. Como resultado disto, o fenómeno teatral foi alvo potencial de diferentes disciplinas e áreas de saber, cujos contributos abordaremos neste capítulo: a história e a crítica literária e teatral, a história da música, a história da arte ou da arquitetura e a história social ou urbana.

Assim sendo, ocuparemos primeiro de explicar o conhecimento quanto ao fenómeno teatral achegado pola produção historiográfica –literária, musical, urbana e arquitetónica-, confeccionando, portanto, o “*estado da questão*” (López-Iglesias Samartim, 2010: 81) ou “*estado da arte*” (Martínez Tejero, 2014). Neste trabalho optaremos pola primeira das etiquetas para discriminar o procedimento específico de compilação do saber, aquele que determina “*o que se sabe*” (Martínez Tejero, 2014: 72), reservando a categoria do “estado da arte” para a operação que tratava de desvendar “a estrutura interna desse saber (*como se sabe*)” e que denominaremos como a fase de análise do “*conhecimento construído*” sobre o nosso objeto (Martínez Tejero, 2014: 72). Este segundo procedimento analítico será testado apenas com a produção intelectual derivada da historiografia literária –sub-capítulo 2.1.- e da historiografia musical –sub-capítulo 2.2.-.

2.1. A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA

A construção de conhecimento na dimensão da historiografia literária caracterizou-se pelo protagonismo conferido aos textos tanto nas histórias e trabalhos críticos literários pretéritos quanto nos contemporâneos, o que determinou profundamente o saber produzido na esfera literária. Esta característica provocou, como denunciou Even-Zohar (2007a: 8), que se negligenciassem os restantes macro-fatores –as instituições, os produtores, os consumidores, os repertórios ou o mercado- que intervinem na atividade literária (Even-Zohar, 2007a: 5) e, sobretudo, as condições e processos em que se desenvolvem estes macro-fatores (as circunstâncias de produção e de consumo dum dado produto literário por umha comunidade,

as decisões e estratégias dos produtores ou doutros agentes literários, a intervençom das instituicões nos processos literários). A focagem textocéntrica, que veu substituir ao pressuposto romântico consistente em colocar ao “criador”, ao produtor, no centro do estudo literário, reduziu a tarefa analítica das investigadoras e críticas literárias à responsabilidade de serem exegetas dos produtos literários.

Esta priorizaçom do texto tivo consequências mui relevantes na abordagem que os estudos literários figérom da atividade teatral na Galiza do século XVIII devido às exíguas amostras de peças teatrais e libretos deste período conservados. Ao lado deste fator, existem dous parâmetros que também afetárom ao estudo do fenómeno literário: as coordenadas dos limites geográficos dumha comunidade nacional e o uso dumha determinada língua associada identitariamente e culturalmente com esta comunidade nacional. Este último critério linguístico limitou igualmente a abordagem nas histórias literárias galegas da atividade teatral urbana por causa da praticamente inexistente produçom teatral encenada em língua galega no século XVIII nos coliseus galegos –com a exceçom do vestígio dum possível *intermezzi* neste idioma, consulte-se o capítulo 4.1.-, o que reduziu enormemente o corpus “historiável”. A crítica e a história literária espanhola seguírom este mesmo padrom metodológico e procedimental, dando maior destaque aos textos produzidos em língua espanhola, desatendendo a dimensom cenográfica e performativa, e, quando esta foi adotada, habitualmente interveiu a variável da centralidade dos coliseus de Madrid, negligenciando a vida teatral doutras cidades peninsulares. Todos estes fatores indicados, e outros de natureza mais específica que examinaremos a seguir, afunilárom as chances de se ter produzido um conhecimento suficiente a propósito da diversom teatral na Galiza urbana do século XVIII, como veremos nas próximas páginas.

Século XIX

O contributo historiográfico mais antigo do século XIX que considera a produçom literária e cultural na Galiza foi o manual escolar de **Manuel Murguía, *La primera luz. Libro de lectura para uso de las escuelas de primeras letras de Galicia* (2000 [1859])**. Como o seu nome indica, nom estamos propriamente perante umha história literária, mas perante um livro de ensino sobre a história cultural galega elaborado polo “*idea maker*” Manuel Murguía (2000 [1859]), ligado ao movimento político-cultural regionalista, quem o propujo como material académico de referência nas escolas galegas de primeiras letras¹⁹. Com a forma dum livro escolar som expostos os eventos, produtos e produtores literários e artísticos da história galega considerados mais dignos de destaque, as figuras mais canonizáveis, seguindo umha narraçom histórica cronológica. No que atinge ao século XVIII foi somente abordado dumha perspetiva política, à luz do acontecimento fundacional da guerra da Independência, que daria passo às promulgaçoms liberais burguesas. Murguía aderiu às ideias principais do Liberalismo, especialmente no seu período de juventude (Saavedra Vázquez, 2016: 212-213), o que pode explicar esta seleçom de matérias. No entanto, nos capítulos do manual dedicados a biografias de personagens galegas

¹⁹ Segundo Alonso Montero (no *Prólogo*: Murguía, 2000 [1859]: 9), a obra foi declarada oficialmente livro de texto pola Real Orde de 26 de Abril de 1860. Desconhecem-se os dados sobre a sua tiragem, mas Alonso Montero (2000 [1859]: 9), afirma que o próprio Murguía ofereceu um total de cem exemplares para a *Sociedad Económica de Amigos del País*, de Santiago de Compostela. Para além do manual de Murguía, existe no corpus que temos abordado mais umha obra historiográfica adaptada posteriormente como material didático, o *Resume da historia de Galicia* (1897) de Florencio Vaamonde Lores. Isabel Seoane (1999: 1429), a partir da nota de um anónimo de 1899, documenta a utilizaçom deste trabalho historiográfico como manual de leitura nas aulas do colégio privado Isabel la Católica, da Corunha, que tinha por diretor ao agente regionalista Marcial Miguel de la Iglesia.

ilustres foi onde a produção intelectual e cultural do século XVIII ganhou peso. Murguía escolheu neste caso as trajetórias de dous agentes culturais e intelectuais centrais do século XVIII, o Padre Feijóo e o escultor Felipe de Castro, nomeadamente selecionou estas duas personagens de cinco biografias unicamente incorporadas no volume. Em definitivo, em nenhum momento é aludida a atividade teatral do século XVIII, nem tampouco nenhuma outra manifestação cultural do período, ainda que Murguía decidisse colocar em destaque estas duas figuras individuais, citando algumas obras específicas de Feijóo, veiculadas em língua espanhola: o *Teatro Crítico* e as *Cartas eruditas* (Murguía, 2000 [1859]: 49).

O mesmo autor, **Manuel Murguía**, publicava em 1862, o seu *Diccionario de escritores gallegos*. Esta obra consistia num dicionário que recolhia todos aqueles produtores e agentes, de âmbitos profissionais mui diferentes, que o seu autor julgava merecedores de ocupar um lugar destacado na história de Galiza. Nesta seleção som excluídos todos os agentes que não tivessem nascido na Galiza, ao explicitar o uso dum critério delimitador geográfico (Murguía, 1862: 4). Cumpre ser destacado o verbete dedicado a Pedro Bazán de Mendoza porque nele se indica que este agente realizou uma tradução para espanhol da tragédia francesa *Hirza* em 1786, ao lado doutras tragédias traduzidas também do francês, como *Ester* e *El Británico* (Murguía, 1862: 112-113). Disto podemos inferir que o critério linguístico não interveio de jeito excludente, deslegitimando como objeto historiável a produção teatral em língua espanhola em que participaram produtores e agentes teatrais galegos.

Iniciada a década de 1880, **Juan Saco y Arce** deu ao prelo uma obra com uma focagem mais assimilável à historiografia literária, a *Literatura popular de Galicia* (1987 [1881]). No entanto, o título antecipa o parâmetro seletivo principal, a condição popular da produção literária abordada que deixou fora do estudo o nosso objeto, a produção e a atividade teatral que decorria em espaços tradicionalmente considerados cultos, os teatros urbanos, embora congregassem nas funções representantes de camadas populares, como podiam ser os artesãos e pequenos comerciantes que assistiam. Somente foram consideradas composições teatrais consideradas populares, como vilancicos. Neste contributo historiográfico, a diferença dos anteriores, a língua funciona como parâmetro selecionador, como critério –dado que é indicada a língua das composições antologadas-, porém, não de forma excludente. Ainda que a maioria das amostras de composições teatrais populares estão escritas em língua galega, umas poucas são bilingues (Saco y Arce, 1987: 36-37).

Augusto González-Besada Mein (1887) publicou justo um ano mais tarde a sua *Historia crítica de la literatura gallega*, que foi considerada como a primeira história da literatura que seguiu as convenções de uma obra historiográfica, contudo, a produção e a atividade teatral não foram atendidas neste trabalho, o que pudo ter a ver com a aplicação dum critério linguístico implícito na seleção do corpus literário historiado.

Já em 1888 editou **Emilia Pardo Bazán** o ensaio *De mi tierra* (1888) focando uma dimensão literária e cultural, ao reflexionar sobre a produção literária na Galiza, no capítulo “La poesía regional gallega”, e sobre a produção cultural e intelectual dedicou Pardo Bazán a alínea “Feijóo y su siglo”. Estes dois ensaios breves foram recebidos pelos historiadores da altura como trabalhos historiográficos de pleno direito, com os seus correspondentes critérios organizacionais e canonizadores. Assim pois, Francisco Blanco García (1894: 215) considerou este como um dos primeiros trabalhos realizados no período regionalista e dedicados à história da literatura galega. A produção e as práticas teatrais do século XVIII ganharam um lugar neste estudo, embora reduzido. Porém, a autora denunciava que a produção teatral vinculada a âmbitos cultos (foram especialmente reprováveis em sua opinião repertórios como o da ópera e da zarzuela) era decadente por difundir modelos estéticos espúrios, alheios às essências do povo (Pardo Bazán, 1888: 155). Para chegar a esta reflexão conferiu grande importância ao

critério linguístico, mas também a outros critérios igualmente relevante no seu discurso historiográfico, como o que se sustentava no “espírito nacional” ou até o critério de qualidade da produção literária.

No mesmo ano, **Francisco Blanco García** dá ao prelo a sua obra historiográfica “**La Literatura regional de Galicia**” dentro do volume *Literatura española en el siglo XIX* (1894), umha história das literaturas regionais em língua nom espanhola, que também inclui umha alínea sobre a produção literária catalá. Quanto à produção literária galega, logo de abordar a produção do período medieval passou diretamente para o século XIX, sem tratar o século XVIII na sua dimensom literária. O historiador defendeu a aplicação estrita do critério linguístico, que incumpre ao incluir a obra em espanhol de Jerónimo Bermúdez e Trillo Figueroa (Blanco García, 1894: 226-227) ou dos poetas Enrique Labarta Pose e Luis G. López (Blanco García, 1894: 226-227).

Galo Salinas Rodríguez publicou em 1896 o que aparentemente é o primeiro monográfico dedicado à produção teatral na Galiza, que leva por título, *Memoria acerca de la dramática gallega: causa de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*. A vinculação deste ensaio com o movimento político-cultural regionalista, manifestado no próprio título, pode ser a causa responsável de este trabalho somente ter focado a produção teatral do século XIX. Neste estudo figura aplicado, embora nom de forma rigorosa, o critério linguístico com reiteradas referências à expressom em língua galega e confluindo com outro fator seletivo como o do “espírito nacional”, representado, por exemplo, na paisagem e na delimitação geográfica. Esta combinação de critérios permitiu a admissom no corpus da produção poética em espanhol de Nicomedes Pastor Díaz (Salinas Rodríguez, 1896: 32-33).

Florencio Vaamonde Lores editou o seu “**Resume da historia de Galicia**” (1897) na *Revista Gallega*, tratado publicado em diferentes fascículos, tornando-se a primeira história da literatura galega escrita na íntegra em galego. A propósito da atividade literária do século XVIII nom considera a produção teatral, mas sim a literária em geral, destacando o século XVIII como um período frutífero para a história literária galega, graças a autores como Joan Torrado, o Padre Sarmiento e o cura de Fruime (Vaamonde Lores, 1898: 62 *apud* Seoane, 1999: 1425). Nom sem certa contradição é explicitada a implementação dum critério linguístico, apesar de serem tratados autores com obra em língua espanhola, como os anteriormente citados.

Eugenio Carré Aldao deu ao prelo em 1911 a obra *Literatura Gallega. Con extensos apéndices bibliográficos y una gran antología de 300 trabajos escogidos en prosa y verso de la mayor parte de los escritores regionales*. Neste contributo historiográfico nom se acometeu em lugar nengum o estudo da produção teatral do século XVIII, sendo que o próprio historiador afirmara que nom consideraria nengumha obra dramática anterior ao século XIX (Carré Aldao, 1911: 122-128). Apesar de nom aludir explicitamente a um critério seletivo linguístico, o autor explicou que se centrou nos que julga som os períodos literários de maior esplendor para a Galiza –a Idade Média e a Guerra da Independência- porque em torno a estas etapas aparecerom publicações literárias em língua galega.

Este mesmo historiador e agente intelectual divulgou em 1913 a obra *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego* (2006 [1913]). Carré Aldao é o único historiador literário dos apresentados até aqui que introduziu umha referência concreta à atividade teatral popular e a aquela que se organizou nos coliseus urbanos por companhias profissionais. Mas, a implementação dumha abordagem centrada no teatro regional explicou que empecia a inclusom como objeto de estudo das práticas teatrais urbanas, iniciando o estudo a partir da segunda metade do século XIX:

Pero con todo y eso, y aún contando las Justas poéticas y Certámenes literarios

celebrados en villas y ciudades gallegas en los siglos XVII y XVIII, las representaciones teatrales en Santiago en el siglo XVII en que subían a escena comedias en latín, los villancicos en las catedrales e iglesias de la región, los entremeses del Cura de Fruíme y las diversas compañías dramáticas que trabajaban en nuestros teatros, nosotros para nuestro trabajo tomaremos como punto de partida, y sin remontarnos más atrás, la primera manifestación que encontramos en Galicia de tal cual hoy se entiende el teatro regional, pues hasta entonces sólo revistió entre nosotros el carácter general sin diferenciación alguna [j] (Carré Aldao, 2006 [1913]: 25).

Em sua opinião, esta produção dramática não se podia considerar uma amostra da “dramática pura y netamente regional”, a qual “no se había cultivado en Galicia” naquele momento, ainda que “no estaba lejano día en que tal solución de continuidad había de desaparecer y en el que nuestra renaciente literatura pudiera contar con teatro de carácter próprio”. Para ele o acontecimento fundacional que inaugurou a atividade teatral galega regional foi a estreia da obra *A fonte do xuramento* (1882), não por acaso foi a primeira peça dramática escrita e encenada na íntegra em língua galega (Carré Aldao, 2006 [1913]: 32). Portanto, este autor deu relevância à questão linguística como parâmetro seletivo, ainda que seja necessário destacar que, para além do idioma, Carré Aldao (2006 [1913]: 26) assinalou outro componente desta peça teatral, o ‘caráter local’, que podemos vincular com o critério do ‘espírito nacional’ inscrito na geografia local (“escrito en gallego, y con cierto carácter local”).

Em síntese, existiu uma tendência claramente predominante que omitiu a atividade teatral setecentista de âmbito urbano nas histórias, manuais e tratados literários elaborados por autores galegos no século XIX, o que não quer dizer que se excluísse em todos os casos a produção dramática popular do século XVIII, como veremos. Assim, os seguintes trabalhos ignoraram o fenómeno teatral deste período: Murguía (2000 [1859]), González-Besada Mein (1887), Blanco García (1894), Salinas Rodríguez (1896). Os contributos literários restantes abordaram a questão teatral (Murguía [1862], Saco y Arce [1987 [1881]], Pardo Bazán [1888], Vaamonde Lores [1897] e Carré Aldao [1913]), mas com um tratamento não homogêneo. Por exemplo, nalguns trabalhos a atividade teatral foi examinada no seu conjunto, incluindo a do século XVIII (Vaamonde Lores [1897]), enquanto que noutros somente foi atendida a produção teatral pretérita considerada popular (Saco y Arce [1987 [1881]]). Aliás, só em duas obras historiográficas é abordada especificamente a atividade teatral urbana e enquadrada no século XVIII: em Pardo Bazán (1888), ainda que a autora alude não especificamente à atividade teatral na Galiza mas a toda a que se passa no território espanhol, e em Carré Aldao (2006 [1913]) com as devidas advertências que temos analisado.

Por trás destas exclusões ou da parcialidade nas abordagens está a interferência dum conjunto de critérios selecionadores e hierarquizadores do saber literário, que se poderiam agrupar em quatro tipos principais e cuja implementação, como desvendaremos, dificulta a consideração do fenómeno teatral setecentista: o critério linguístico, o critério de expressão do “espírito nacional”, o critério de qualidade e o critério geográfico, segundo o lugar de nascimento dos produtores literários. Devemos advertir que este último critério escolhido por Murguía (1862: 4) é o que apresenta menor conflito quanto à possibilidade de incorporar a atividade teatral setecentista como objeto de estudo. De entre todos eles, o parâmetro seletivo predominante é o linguístico, que intervém na prática totalidade das obras estudadas, com a exceção da história de Murguía (1862), porém, quase sempre combinado com outros critérios. Além do mais, em certas obras como em Salinas Rodríguez (1896: 32-33) e mais numa obra historiográfica anterior, *Galicia y sus poetas: poesías escogidas de autores gallegos*

contemporaneos (1886: 19) de Leandro de Saralegui y Medina –que nom fijo parte do corpus por abordar unicamente a produçom poética, mas funciona de facto como um contributo historiográfico-, apesar de invocarem estes historiadores o critério idiomático, na realidade nom é aplicado restritivamente, prevalecendo o critério do “espírito nacional” dos produtores e dos produtos literários. Outras quebras da implantaçom efetiva deste critério aparecem nos tratados literários de Blanco García (1894) e de Vaamonde Lores (1897). Blanco García (1894), expressando a adoçom dum critério linguístico, finalmente nom o aplicou restritivamente já que som referidas obras em espanhol de poetas galegos (Blanco García, 1894: 226-227). Um caso semelhante é o de Vaamonde Lores (1897) que também incorpora autores com produçom literária bilingue, em espanhol e galego, como o Padre Sarmiento e o cura de Fruime. Em consequência, a implementaçom da língua como parámetro selecionador nom foi linear e tampouco foi aplicado de modo nom conflitivo. Outros critérios figuram nas escolhas dos críticos e historiadores oitocentistas, tais como o critério do “espírito nacional” da produçom literária contemplada, que é o preferido por De Saralegui y Medina (1886), Pardo Bazán (1888)²⁰, Salinas Rodríguez (1896). Quanto a este critério nom existe umha definiçom tam esclarecedora dos elementos em que se assenta, ao dar lugar a umha interpretaçom mais subjetiva de em que consiste o tal “espírito nacional”. Isto fai com que alguns historiadores e críticos atribuíssem maior pertinência a aspetos geográficos –e até paisagísticos e climáticos– na obra do autor ou na própria condiçom pessoal do produtor, outros a aspetos ligados à etnicidade, ao elemento racial, outros, dumha maneira mais geral, à idiosincrasia galega, etc.

A respeito do critério de qualidade, a análise do corpus mostra o vigor no seu uso a partir da obra de Pardo Bazán (1888). Este parámetro, também composto de matéria mui subjetiva, está baseado na alegada qualidade estética da determinadas produçoms literárias segundo o ponto de vista do historiador seletivo, ainda que também passou a responder, seguindo o modelo romântico, nom somente a umha escolha estética, mas a umha escolha dos produtores e produtos literários que se consideravam melhores embaixadores das essências culturais dumha determinada comunidade. Após o trabalho de Pardo Bazán (1888: 55), este fator aparece sugerido em Blanco García (1894: 226-227).

Por último, outro critério delimitador observável é o da consideraçom exclusiva da produçom literária popular, ao ser julgada esta produçom como o único corpus que se desejava “historiar” por estar intrinsecamente ligado ao acervo cultural do povo galego. A este respeito devemos matizar que, apesar da reivindicaçom deste tipo de produçom literária, um exame atento das obras selecionadas polos trabalhos historiográficos oitocentistas permite verificar que, mesmo aqueles produtos identificados como populares, na realidade venhem dum âmbito de produçom culto, escritores por autores reconhecidos que costumavam inserir elementos repertoriais populares –nom tratando-se, de facto, de composiçoms emanadas diretamente do povo, sem mediatizar²¹. A única exceçom neste sentido pode representá-la o estudo de Saco y Arce (1987 [1881]), cujo título já avança um interesse específico na atividade literária popular, assim como a história de Carré Aldao (2006 [1913]: 32), que contemplou tanto a produçom culta operática, quanto outros espetáculos de comédias e vilancicos encenados em prédios

²⁰ Os critérios de qualidade e de expressom do “espírito nacional” som utilizados pola autora a respeito do teatro encenado em todo o espaço espanhol (Pardo Bazán, 1888: 23-24), enquanto o critério linguístico é aplicado com maior ênfase no que respeita à tradiçom poética galega.

²¹ Tendo existido nesta altura projetos de compilaçom da literatura popular (mediante a publicaçom de cancioneros e antologias), assim como umha dignificaçom dos repertórios populares graças à invocaçom de diferentes historiadores e críticos regionalistas a propósito do valor deste património literário que emanava do povo, no entanto, os contributos historiográficos nom tenhem incorporado de jeito maioritário ao seu estudo composiçoms populares. Umha evidência disto é umha censura teatral registrada por Galo Salinas (1896) em que se denunciava o caráter ‘excesivamente popular’ dumha peça teatral por exhibir expressons e elementos formais nom adaptados a um registro culto.

religiosos e outras peças circunscritas a festejos populares.

Podemos concluir que tivo lugar um negligenciamento praticamente absoluto da atividade teatral do século XVIII nas achegas historiográficas oitocentistas. Contudo, um exame qualitativo mais pormenorizado dos discursos dos historiadores citados do século XIX aponta para diferenças subtis entre eles e o seu relacionamento com o património literário e cultural do século XVIII, ao tempo que permite enxergar umha evolução no tratamento que recebeu o período ilustrado – assunto sobre o que temos aprofundado num artigo específico (Montenegro-Pico, Blanco de la Barrera e Bello Vázquez, 2015)-. Assim sendo, nos primeiros trabalhos historiográficos analisados, e isto é especialmente visível nos primeiros contributos de Manuel Murguía, som reconhecidos alguns agentes intelectuais e produtores literários do século XVIII como representantes exemplares e fomentadores da cultura galega. É o que acontece no manual pedagógico *La primera luz. Libro de lectura para uso de las escuelas de primeras letras de Galicia* (1859) com o Padre Feijóo –sendo destacado o alcance internacional da sua produção– e o arquiteto Felipe de Castro como cultivador do barroco. O destaque destes produtores é especialmente relevante pela função canonizadora e fabricadora de repertórios identitários que pretendia assumir este manual através da via da instituição escolar, como reconheceu o próprio Murguía (2000 [1859]: 3) no prólogo do livro. Num artigo posterior, “Don José Cornide y sus versos en gallego”, Murguía (1917: 164) confirma a sua conceção favorável do século XVIII, especialmente da segunda metade, como tempo de eclodir cultural, quando segundo ele se abandonou um período prévio de abandono criativo e isolamento cultural para dar lugar a um renascimento cultural com as primeiras academias literárias na Galiza. Do mesmo jeito, outro agente intelectual ideologicamente próximo a Murguía, Florencio Vaamonde Lores, enxerga no século XVIII um relativo acordo com a produção intelectual de autores como o Padre Sarmiento e o cura de Fruime (Vaamonde Lores, 1897: 2), pensamento recolhido na sua história literária e no livro escolar em que esta se transformará. Outra produtora literária e agente intelectual, Emilia Pardo Bazán, que participara de iniciativas regionalistas na Galiza, mas sempre contornado qualquer função política galeguista, e que naquele momento já obtivera reconhecimento no campo literário e intelectual espanhol, decidiu em *De mi tierra* (1888) incluir umha *laudatio* a “Feijóo y su siglo”, fazendo entroncar o pensamento de Feijóo com o movimento do Regionalismo²² e estabelecendo um fio condutor com os dous períodos temporais (Pardo Bazán, 1888: 23-24).

Confrontando estas “*prises de position*” (Bourdieu, 1991) elogiosas com a produção cultural e de ideias do século precedente, a própria Pardo Bazán, por exemplo, separava o pensamento intelectual de figuras como Feijóo do juízo, mui crítico, que estabelecia a propósito da produção literária e cultural do século XVIII, ao qualificar este período literário como inequivocamente decadente (Bazán, 1888: 150). Denunciava a introdução de modelos repertoriais forâneos artificiosos, envoltos em “talco y oropeles”, nomeadamente no teatro, e, além do mais, apoiados pelas autoridades políticas, como a monarquia borbónica que protegeu as “óperas y zarzuelas” (Pardo Bazán, 1888: 155). O Marquês de Figueroa, Armada y Losada

²² Para entendermos o movimento político-cultural que se fundou e auto-proclamou na Galiza sob o nome de “Regionalismo”, remetemos, especialmente na sua implementação no campo político, para os estudos realizados por Beramendi e Núñez Seixas, 1996; Beramendi, 2006, 2007). Podemos sintetizar este programa de ideias, à luz dos estudos especializados de Beramendi e Núñez Seixas como um projeto ideológico que funcionava no plano literário e ideológico reivindicando a diferencialidade cultural da ‘região galega’ e com tomadas de posição críticas com o regime político central da Restauração e que acabou dando lugar ao embrião do movimento nacionalista, que se pode considerar fundado a partir da criação das Irmandades da Fala (1916) e da publicação, no mesmo ano, do manifesto de Antón Villar Ponte “Nacionalismo gallego: nuestra ‘afirmación’ regional”.

(1889: 33), com palavras mui próximas falou no seu tratado, *De la poesía gallega: discurso leído en el Ateneo de Madrid el día 11 de febrero de 1889* (1889) da “decadencia literaria” deste tempo polo triunfo de correntes uniformizadoras nas manifestacions culturais, afastando-se os rumos literários “más cada día del gusto de lo popular”. Também historiadores regionalistas, mais claramente adscritos a um engajamento político, como González-Besada (1887: 114-115) -quem participou na primeira plataforma política do regionalismo, a *Asociación Regionalista Gallega* [1889-1894]- afirmou no seu estudo historiográfico que devia ser priorizado o caráter genuíno na produção literária, o que nom tivera lugar na prosa galega do século anterior por estar escrita em língua espanhola. Nesta mesma linha o líder regionalista galeguista, Carré Aldao (1903: 8), numha obra que ficou fora do escopo, mas que é reveladora do seu pensamento historiográfico, *La Literatura gallega en el siglo XIX*, descrevia a entrada maciça de repertórios estrangeiros homogeneizadores no século XVIII, que provocara um “movimiento centralizador y absorbente” inspirado no “jacobinismo francés”.

De modo geral pode ser observado um conflito nos historiadores oitocentistas galegos entre a exaltação de certas figuras históricas ilustradas, sobre as quais existia um certo consenso de admiração à sua trajetória (o Padre Feijóo, o Padre Sarmiento, o Cura de Fruíme, o escultor Felipe de Castro), suscetíveis de funcionarem no relato identitário galego como *bens culturais* (Even-Zohar, 2005), assim como um certo reconhecimento quanto ao progresso político, económico e científico do século XVIII; e, por outro lado, a incomodidade com os produtos literários e os principais repertórios definidores do século XVIII, que se consideravam pouco definidores das essências populares e que, mais ainda, contaminavam as manifestacions artísticas de cada comunidade devido à entrada de repertórios cultos estrangeiros. O historiador literário Blanco García (1894: 8-9) expressou a impossibilidade de assumir o legado cultural setecentista por este representar um “uniformismo internacional” contra o que ele lutava, instando a “conservar íntegro el sagrado depósito de las tradiciones patrias”. Portanto, os repertórios neo-clássicos cultivados no século XVIII, que em muitas ocasiões guardavam fortes concomitâncias entre os vários campos literários europeus –como acontece com o repertório da ópera bufa italiana- eram interpretados como soluções antiquadas e indesejáveis. Esta é umha visom que se repete nos historiadores e pensadores oitocentistas a respeito do legado cultural do século XVIII e alguns dos seus principais alicerces aparecem em reflexons de agentes regionalistas galegos. Blanco García (1894: 8-9) declara-se valedor dum programa regionalista que transcendia as fronteiras galegas para atingir umha dimensom europeia (“el movimiento regionalista no está aislado en un rincón de Europa, sino que los llena todos”); enquanto que Carré Aldao (1903: 8) completou esta definição, apontando que pretendiam fugir do centralismo para reivindicar “todo lo que es característico de las regiones, como leyes, historia, costumbres y lengua”, assumindo o padrom estético dos repertórios romantistas europeus. As correntes románticas da literatura, auxiliadas polos movimientos político-sociais, contribuírom, segundo Carré Aldao (1903: 15), para abandonar “el clásico preceismo” e abraçar “en todo su esplendor las literaturas populares que yacían adormecidas”.

Em conclusom, a implantaçom a nível europeu do modelo historiográfico do Romantismo, com as hierarquizaçons e diretrizes seletivas que recomendou, e a assunçom destes postulados polos historiadores e críticos literários galegos das últimas décadas do século XIX explicam o silêncio progressivo, e cada vez mais hegemónico a propósito dos processos culturais do século XVIII. Este movimento é também verificável noutros campos literários, e assim podemos ver como o historiador e produtor literário português, Teófilo Braga (1870-1871: 360) na sua *História do teatro portuguez* (1870-1871) condenava a produção teatral setecentista e a entrada de repertórios de procedência espanhola italiana ou francesa, que tinham ‘abafado’ a ‘arte nacional’. Em paralelo, o padrom historiográfico romántico trouxe outras inovaçons,

como a legitimação dum método seletivo que priorizava aqueles produtos e produtores literários que melhor cumpram a função de embaixadores das essências das regiões correspondentes (das suas ‘leis’, da sua ‘história’, dos seus ‘costumes’, da sua ‘língua’, como exemplificava Carré Aldao [1903: 8]). Instaurou-se uma estratégia canonizadora que permitia reduzir o corpus selecionado aos produtores e produtos merecedores de entrar nas histórias literárias, naturalizando a existência de lacunas. Sob esta conceção entende-se perfeitamente o desenvolvimento dum parâmetro seletivo de restrição do material literário historiável à produção poética ou apenas aos repertórios populares ou a aplicação dum critério ‘de qualidade’, que excluía a todos os produtores cuja obra não encaixasse com as valorizações e hierarquizações próprias do discurso romântico e regionalista. Esta técnica significou uma quebra com o modo de compreender a tarefa historiográfica no século XVIII, em que se visava acumular a maior quantidade possível de autores e obras, numa perspectiva fortemente enciclopédica e erudita (Bello Vázquez, 2006: 195). Por outro lado, em vários depoimentos de historiadores regionalistas repetia-se a ideia do carácter corrompedor dos repertórios literários forâneos. Este modo de proceder foi o que Cabo Aseguinolaza (2003: 90) definiu como “the fact of remaining undisturbed by any exogenous accidents”, o qual “entitle a literature as national or, we could say, as genuine and organic”. Com efeito, a tradição historiográfica romântica também foi a responsável de ter introduzido um quadro referencial de tipo nacional (Cabo Aseguinolaza, 2003: 91-92), que acabou sendo fixado para séculos posteriores com escassas transformações, mesmo chegando aos nossos dias, como elemento articulador das narrativas historiográficas literárias.

A abordagem das manifestações literárias a partir dumha lógica nacional e o uso dumha língua –geralmente a língua oficial ou a língua da cultura dumha comunidade– como critério delimitador dumha produção literária nasceram em volta do programa de ideias romântico. A análise da evolução das colocações dos historiadores galegos consultados verifica como este programa se foi estabilizando, não sem descontinuidades e com posições divergentes ou matizadas, como se vê a partir da defesa do uso de diferentes critérios selecionadores do corpus para delimitar a produção literária “*nacional*”. Se os historiadores mais antigos parecem privilegiar aspetos de componente racial, na segunda geração de regionalistas a língua acaba tornando-se o critério identitário predominante. A este respeito, incidiu na predominância progressiva do critério linguístico o facto de este ser um fator aplicável de modo menos ambíguo e mais facilmente delimitável que outros parâmetros como o do “espírito nacional”. Aliás, a escolha da língua como principal elemento definidor *do nacional* não foi uma escolha original do movimento regionalista galego, a maioria das elites intelectuais europeias, imbuídas nas teses românticas herderianas, optaram pelo parâmetro do idioma como veículo principal de expressão identitária nacional (González Millán, 1988: 5). Nas origens do discurso regionalista aparece a língua como um elemento representativo fundamental da comunidade identitária galega. A primeira vez que numa obra historiográfica a língua é utilizada como critério delimitador da produção literária é no tratado de literatura popular de Saco y Arce (1881). No entanto, neste momento de génese do discurso regionalista a língua parecia funcionar –também nesta obra de Saco y Arce– como “norma de repertório”²³ porque o uso pleno e exclusivo da língua como fator delimitador era exposto como *desideratum*, em termos de proposta para um cenário futuro em que a língua *deveria* moldurar completamente a produção literária galega.

²³ Torres Feijó (2004: 437) propõe o conceito de ‘norma de repertório’ para definir “elementos que, não sendo apresentados como delimitadores de sistemas, são promovidos como elementos que dotam de maior genuinidade ao entendimento e elaboração dos produtos dessa comunidade como próprios da mesma ou constituem as especificidades de que se nutrem as tendências subsistêmicas”.

Com este tipo de apelos os intelectuais regionalistas galegos evidenciavam um projeto político-cultural inacabado, que revelava um “défice projetivo” no campo artístico e intelectual galego²⁴. Como temos analisado a partir dos contributos historiográficos específicos, a frequência com que autores com produção literária e intelectual em língua espanhola eram incluídos em trabalhos realizados pelos “*idea makers*” galegos regionalistas, os quais, em simultâneo, reclamavam o galego como expressom máxima da identidade cultural galega, dá conta deste fenómeno. Isto permitia que o critério linguístico convivesse com outros, como o dúctil critério da expressom do “espírito nacional”, que abraçava aspetos identitários díspares. Assim pois, numha obra relativamente tardia, a história literária de De Saralegui y Medina, de 1886, quando o critério linguístico passara a ser maioritariamente vindicado, o autor decidiu defender a legítima incorporação nesta obra historiográfica da produção em língua castelhana do poeta Nicomedes Pastor Díaz. Justificou esta decisão apresentando estas composições líricas como veiculadoras das essências étnicas e espirituais do povo galego, embora lamentasse que Pastor Díaz não tivesse empregado a língua galega (De Saralegui y Medina, 1886: 19). Por fim, nos primeiros anos do século XX, pareceu estabilizar-se nas achegas historiográficas galegas a assunção do fator delimitador linguístico, aparecendo afirmações muito mais rotundas e inequívocas quanto à obrigatoriedade de aplicação excludente deste critério, como explicava Carré Aldao (2006 [1913]: 93): “no deben ni pueden figurar [...] las diversas producciones teatrales que, originales de autores gallegos o no, aun cuando en ellas se traten de llevar a escena los tipos y costumbres, están escritas en castellano”, e esclarecimentos semelhantes figuram também em Armada y Losada (1889: 33). Mais ainda, na antologia que acompanha o tratado literário de Carré Aldao (2006 [1913]: 78-93) este agente explicita que as peças teatrais não escritas em galego deverão ser adscritas ao “teatro en general”. A seleção da língua como canal privilegiado de transmissão da identidade nacional respondeu a uma estratégia estreitamente imbricada nas teses românticas europeias e não unicamente a um movimento de natureza galeguista. Isto explica que uma produtora literária como Emilia Pardo Bazán, que se aderiu ao regionalismo cultural, mas renegou do programa político galeguista derivado, utilizasse o critério seletivo da língua em *De mi tierra* (1888: 23-24) para circunscrever o que era a *literatura regional* galega.

Século XX

No que respeita ao século XX, ocuparemos-nos dos contributos historiográficos dumha série de “*idea makers*” galegos cujas trajetórias intelectuais começam nalguns casos antes e noutros depois da Ditadura franquista ou com o assentamento pleno da democracia, tendo publicado os seus trabalhos no território galego ou em editoras de América do Sul no caso dos produtores literários e agentes intelectuais exilados durante a Guerra. Isto fixo com que as metodologias e abordagens aplicadas para historiar a produção literária e artística galega sejam especialmente heterogêneas, sendo muito mais difícil identificar dinâmicas historiográficas comuns, de aí que nos limitemos a analisar obra a obra, por ordem cronológica, como foi abordada a atividade teatral do século XVIII nos coliseus galegos.

²⁴ Com esta noção Torres Feijó (2004: 438-439) identifica o fenómeno específico concernente aos campos culturais que consiste na identificação pelos fabricantes de ideias de certas carências sistémicas na estrutura e/ou no funcionamento do campo cultural em que operam. Estas carências são interpretadas como vazios ou défices que devem ser resolvidos através da posta em prática dum projeto ideológico por eles desenhado. O autor considera que esta noção é válida para compreender o pensamento e as estratégias das elites regionalistas galegas deste período, cientes da sua incapacidade para fazer com que, nesse momento, o galego, de facto, se tornasse a primeira opção como língua de produção literária, passando a ser, deste jeito, uma ‘norma sistémica’ do campo cultural e intelectual galego.

A primeira obra historiográfica estudada é a *Historia de la cultura gallega* (1939) de **Ramón Otero Pedrayo**, um dos principais produtores literários e “*idea makers*” nacionalista. Este contributo, virado para o estudo da produção cultural galega, portanto, nom só circunscrito às manifestações literárias, tem um carácter único ao nom negligenciar a atividade teatral implantada no século XVIII num âmbito de produção culta. Otero Pedrayo (1939: 185) incorpora num breve comentário a abordagem do fenómeno operático na Galiza setecentista, centrando-se no espaços religiosos em que esta também foi encenada, o que o leva a reparar no desenvolvimento da ópera em Santiago de Compostela, oferecendo dados mui precisos de grande valor documental:

En el siglo de la Economía y del despotismo ilustrado Santiago, se pone a tono con Europa y acepta la ópera. La primera representada en 1773 se titulaba “De las ventajas de España la de Galicia es la mejor”, poema (titulado sacromelodramático) de un señor del Amo y García de Leis profesor de matemáticas, física experimental y bellas letras, con la música del maestro de capilla italiano D, Bueno Chiodi (Otero Pedrayo, 1939: 185).

O uso da língua castelhana, no exemplo da peça operática referida, nom parece constituir para Otero Pedrayo (1939) um inconveniente à hora de considerar esta produção dentro da sua história da cultura galega. Outra diferença a respeito dos trabalhos de historiografia literária oitocentistas tem a ver com a reivindicação sem matizes do autor a propósito do século XVIII, assinalando a importância cultural que tivo para Galiza este período, até o ponto de admitir que a dignificação dum século, pouco valorizado, fora um dos objetivos que perseguira o volume: “[...] ni nuestro deseo de contribuir a la divulgación de un momento en general poco estimado de la historia gallega, evitan el que tracemos un esquema sumario de la Galicia del XVIII” (Otero Pedrayo, 1939: 177). Assim pois, Otero Pedrayo (1939) constatou a existência dum construto crítico contra o século XVIII alimentado por um discurso galeguista de base romântica, que pretendia combater. Otero Pedrayo (1939) contraargumentava assinalando os elementos de progresso cultural atingidos nesta etapa histórica, que equiparava com outros períodos da história da Galiza sobre os quais existia naquela altura um consenso favorável, como a etapa pré-romana da civilização céltica ou a Galiza romana. Para isto invocava o movimento cultural do Barroco (estilo arquitetónico que no Reino da Galiza tivo um grande desenvolvimento no decurso do século XVII, em prédios civis e religiosos, destacando a fachada da Catedral de Santiago de Compostela), como o mais representativo e unificador das conquistas culturais e intelectuais deste tempo²⁵.

Em resumo, Otero Pedrayo (1939) efetuou um inusitado apelo à valorização do século XVIII, que manteve, em coerência, noutros estudos da sua autoria²⁶, denunciando o

²⁵ “Titulamos simbólicamente este capítulo “Un poniente barroco” por el sol maduro de tarde que en las artes, en el pensamiento, en el estilo general de la vida, alumbró las creaciones del siglo XVIII” (Otero Pedrayo, 1939: 175).

“El siglo compacto, entero, cortado íntegramente como un pedazo grave de tiempo y de pensamiento, cubrió a Galicia benigneamente en conjunto y en tal quietud el espíritu gallego dió su nota rica, armoniosa, plena de la originalidad, redondamente madura para el mundo, semejante y paralela en fuerza y plenitud a la céltica preromana y a la románica” (Otero Pedrayo, 1939: 176-177).

²⁶ A homenagem de Otero Pedrayo com a herança cultural e intelectual do século XVIII galego patenteia-se em diferentes monografias e numerosos contributos de diferente extensom. Podem ser citados os livros, *Unha impresión da Galicia do sul no derradeiro ano do século XVIII* (1929), *Síntesis histórica do século XVIII en Galicia* (1969), para além de diversos artigos em revistas, “Estampas de Ourense a mediados do século XVIII” (1927), “Algunas notas sobre economía de Ourense y su provincia a fines del siglo XVIII” (1960), assim como o seu estudo seródio sobre o campo jurídico e administrativo do Reino da Galiza, no artigo publicado por Grial “Institucións xurídicas e administrativas na Galicia do XVIII” (1969).

silenciamento deste período e chegando a apontar –ideia com a que temos coincidido– que a origem deste tratamento estava na predominância de contributos historiográficos galegos de fundo romântico, os quais salientavam o período mítico céltico e medieval, mas condenavam ao século XVIII polos problemas de encaixe que derivavam desta perspetiva teórica e metodológica: “Pois no decorrer das historias xenerás máis ou menos obedentes a un espírito romántico, o XVIII soio ós anacos, e mais ben “polémicamente”, podía figurare” (Otero Pedrayo, 1969: 13). *A priori* a questom linguística ou a dimensom urbana e culta da produçom teatral setecentista nom parecen ser elementos suficientes para justificar a exclusom dos fenómenos culturais do século XVIII, como demonstra a breve referência à encenaçom dumha ópera em Santiago de Compostela. Aliás, para Otero Pedrayo (1969: 101) no decurso do século XVIII o cerne da identidade cultural galega resistira noutras linguagens artísticas, como era o estilo barroco galego caraterístico deste século, e assim este autor chegou, de modo sintomático, a afirmar que a pedra “fala en galego” e “sabem os artistas e a xente do seu acento”, sendo as igrejas e prédios barrocos –o que estende igualmente aos románicos– “textos en pedra”.

Na continuaçom devemos citar a ***Historia de la literatura gallega (1951)***, de **Benito Varela Jácome**. Este autor, apesar de tratar a produçom dramatúrgica dos séculos XVI e XVII prescindiu de recolher a produçom e a atividade teatral do século XVIII. Esta escolha estivo motivada por um critério de qualidade –e nom pola delimitaçom linguística mais habitual–, ao indicar o autor que o início da produçom teatral galega deve ser datado no século XX com motivo da escassa qualidade das obras teatrais anteriores a este período (Varela Jácome, 1951: 387). Contodo, nom renegou dos poetas e “prosistas” do século XVIII, salientando as figuras de Feijó ou Sarmiento, ainda tendo sido escrita a sua produçom mormente em língua castelhana. O próprio Varela Jácome (1951), na nota introdutória a esta história da literatura, confirmou a sua resisténcia a empregar de modo excludente o critério da língua das obras literárias e indicava que prefere optar por um “criterio amplio”, ainda sendo ciente de que isto o singularizava entre os seus pares, por ter em consideraçom obras escritas em em galego, espanhol e latim. Com efeito, diferencia-se das correntes historiográficas maioritárias da literatura galega, devedoras em boa medida das hierarquizaçons e seleçons estabelecidas polos historiadores regionalistas e galeguistas do século XIX.

No mesmo ano foi publicada a ***Historia de la literatura gallega (1951)*** de **Francisco Fernández del Riego**. Esta história deu cabimento às práticas teatrais decorridas no século XVIII mas inserindo-as num todo referido às manifestaçons teatrais desde o século XVI até o XVIII e, o que resulta mais relevante, acometendo unicamente o estudo dos produtos teatrais tradicionalmente associados a um âmbito popular: os vilancicos, os autos sacramentais ou os entremezes (Fernández del Riego, 1951: 47). Pode inferir-se que a produçom teatral ligada às casas de comédia nom foi abordada devido à vigência do critério linguístico, ao estabelecer Fernández Del Riego (1951: 45-46) que aos séculos XVI, XVII e XVIII afetou umha ‘decadência cultural’ como resultado do cultivo literário em língua espanhola.

A seguinte obra historiográfica que examinaremos é a ***Historia da literatura galega contemporânea: 1808-1936*** de **Ricardo Carvalho Calero**, publicada em 1962. Esta história literária nom contemplou a atividade teatral do século XVIII porque, como o seu próprio título avança, a data *ab initio* escolhida foi 1808. Contodo, inserimo-la no escopo por tratar-se dumha obra pioneira na história literária galega em tanto primeiro contributo que oficializou a utilizaçom do critério linguístico como demarcador do corpus e da produçom literária estudada. A aplicaçom da periodizaçom anunciada e o uso estrito do critério linguístico fijo com que as primeiras produçons literárias consideradas fossem os “versos ou prosas de propaganda política ou patriótica, contemporâneos da guerra da Independencia” dado que eram as “primeiras manifestaçons literarias da lingua galega na idade contemporânea” (Carvalho Calero, 1981

[1962]: 13).

Voltando à obra de Otero Pedrayo, este publicou a sua *Historia de Galiza* (1962-1973), em que **Vicente Risco** assumiu a autoria dum capítulo dedicado à cultura galega, “**Etnografía: Cultura espiritual**” (1962: 689-777). Neste trabalho Risco (1962: 255), como anuncia o título, assume umha focagem etnográfica para tratar o património literário do povo galego, de tal jeito que reconhece as manifestações literárias como um material imbricado com outras práticas e expressões da vida popular –as festas, os rituais religiosos, as crenças, as superstições, etc.-, situando num lugar destacado o componente popular e nom académico da produção literária e cultural, que coloca como alvo (Risco, 1962: 255) e que já estava em contributos prévios, como no seu *Ensaio dun programa pr'o estudo da literatura popular galega* (1928). Deste ponto de vista dedica neste capítulo às encenações teatrais umha secção específica que leva por nome “A dramática” (Risco, 1962: 719-722), em que som abordadas dum ponto de vista diacrónico, e sem umha periodização clara, todas as formas de expressom teatral de tipo popular que existírom até o tempo de escrita da obra, as quais, por causa desta perspectiva etnográfica, estão associadas a festejos específicos do calendário –o Natal, a Páscoa, o Entrudo- que, por decorrerem num âmbito popular, costumavam ser veiculadas em galego (Risco, 1962: 691). Contodo, Risco (1962: 719) incorpora umha referência mui fugaz a funções teatrais urbanas realizadas por companhias itinerantes de procedência espanhola e italiana: “[...] e é certo que no século XVI, tanto prós autos sacramentales do Corpus, como prás comedias profãs, nas nosas cidades contrataban compañías de representantes vidos de afora, casteláns e italiáns, e soio moi tarde os houbo do país”. Porém, do esclarecimento de que somente anos mais tarde houve companhias ‘do país’ parece desprender-se que a estrangeirice das companhias, dos cómicos, deslegitima a estes espetáculos urbanos como objeto da sua história. O facto de Risco (1962) ter circunscrito o seu objeto à produção literária popular fijo com que este autor excluísse das suas investigações a atividade teatral que decorreu nos coliseus urbanos setecentistas. Seguindo com o mesmo autor, **Vicente Risco** volta publicar em 1971 outro trabalho historiográfico em que se preocupa da produção cultural galega, o *Manual de Historia de Galicia*. Cabe destacarmos o facto de Risco reservar um espaço muito menor aos séculos XVI, XVIII e XVIII –que engloba num único capítulo, o número 12- do que aos restantes períodos históricos analisados: a Pre-história, a Idade Antiga e o Período Medieval. E, quando tratou o século XVIII referiu-se à produção artística da arquitetura do Barroco, de que se mostra devoto (Risco, 1971: 227), além de considerar a produção intelectual de certos agentes ilustrados, nomeadamente de Feijóo, Martín Sarmiento, José Cornide, o Cura de Fruíme, etc., num tratamento que nom diferia do efetuado polos agentes regionalistas.

À luz dos dous trabalhos analisados podemos concluir que Risco tinha umha conceção dos elementos constituidores do ser nacional galego, ligados ao uso da língua galega e de critérios “de expressom do espirito nacional” no seu caso sedimentados em aspetos étnicos e antropológicos, que fazia com que secundarizasse o património literário e cultural do século XVIII, apesar de ter reclamado, seguindo a esteira de Otero Pedrayo, a importância cultural do Barroco e o pensamento de certos autores ilustrados. Mais ainda, a implementação deste critério leva-o a destacar a estrangeirice de certas manifestações teatrais, em particular das companhias itinerantes que encenavam nas cidades galegas do século XVIII (Risco, 1962: 719). Aprofundando nesta ideia, o período da Ilustração foi acusado por Risco (1962) de ser deficitário na expressom das essências culturais nacionais por nom conseguir se comunicar com as camadas populares, sendo até qualificado de ‘anti-popular’ por este agente intelectual²⁷.

²⁷ “En troques, semella que nin o Renacimiento, nin a Ilustración -movimentos de carácter exclusivamente erudito e antipopular- teñan entrado pra nada nos nosos medios rurás, e aínda case nas clases inferiores urbáns e semi-urbáns. Cuasemente, istes movementos colleron de cote un xeito pedante de dispregio ó “vulgo profano”, que trouxo un divorcio, un

No capítulo intitulado “**La literatura**” de **Basilio Losada**, integrado na obra *Los gallegos de Gustavo Fabra* (1976) funciona indiretamente o critério linguístico delimitador (a este respeito Losada [1976: 259] colocou em destaque a publicação em 1835 de *A gaita gallega* de Xoan M. Pintos como “primer libro en galego”), de aí que siga o parámetro utilizado por Fernández del Riego (1951) e somente sejam considerados os produtos teatrais setecentistas que utilizavam o galego, como os vilancicos (Losada, 1970: 259).

Em 1979 foi editado o primeiro trabalho historiográfico dedicado especificamente ao teatro, a monografia *O teatro galego de Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor*. No caso deste trabalho foi contemplada umha amostra mais alargada de produtos teatrais encenados no século XVIII, tanto pertencentes a um âmbito mais popular –como as farsas e os entremeses–, quanto culto –em que se poderiam enquadrar os vilancicos, encenados em igrejas e catedrais e também incluídos polos autores–. Para além destas peças, algumas anónimas, os autores assinaláron umha produçom teatral culta elaborada polo agente intelectual setecentista, Diego Cernadas de Castro, o Cura de Fruíme, as suas loas, colóquios e entremeses compostos para festejos locais (Lourenzo e Pillado Mayor, 1979: 32-33); cumprindo todos estes produtos o requerimento de serem transmitidos em língua galega. Igualmente os autores documentáron a existência dum coliseu em Sada, mandado construir por José Cornide, em que se teriam encenado peças em galego (Lourenzo e Pillado Mayor, 1979: 33). Em consequência, o critério linguístico comportou a exclusom da atividade teatral urbana setecentista.

Os mesmos historiadores e críticos teatrais publicáron poucos anos depois a sua *Antoloxía do teatro galego* (1982). Por estarmos perante um trabalho antológico, com umha funçom claramente canonizadora que dirigia toda a atençom ao corpus e ao ‘valor literário’ dos textos conforme as priorizaçoms dos autores²⁸ e por restringirem esta recolha seletiva ao “máis significativo da literatura teatral en língua galega” –com efeito, operando um critério linguístico inequívoco–, os autores nom escolhéron nengumha peça teatral pertencente ao século XVIII, nem tampouco de procedência popular²⁹. Para além da intervençom dos critérios de tipo de língua e de qualidade literária, esta exclusom pudo responder ao facto de as encenaçoms populares nom irem acompanhadas, segundo eles, dos componentes e das condiçoms necessárias para constuir umha ‘dramaturgia’³⁰. Para além disto, Lourenzo e Pillado Mayor (1982: 9) situáron em 1882, com a estreia da obra *A fonte do xuramento* de Francisco M^a de la Iglesia, a génese da atividade teatral “legitimamente” galega, com o que denomináron o começo da “consciência do drama”.

Em 1980 publicou **Pilar Vázquez Cuesta** o seu capítulo “**Literatura gallega**” integrado na *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, editada por José María Díez Borque. Vázquez Cuesta (1980: 711) considerou a tipologia repertorial teatral encenada no século XVIII, habitualmente em língua galega (genericamente os entremeses, os autos sacramentais,

arredamento completo entre a cultura erudita e a cultura popular. Somentes en certas formas externas deixaron sinal do seu paso nas usanzas populares: por exemplo, na asimilación de formas barrocas nas artes rurás, na vestimenta popular, cecáis en certas orientaciós das artes e oficios e en detalles de festas e costumes. En conxunto, tamén iste é un punto que temos por estudar” (Risco, 1962: 266-267).

²⁸ “De cada una de estas xeiras a escolma de autores fixo-se seguindo un critério de representatividade, e de exemplaridade, máis que de pureza literária; aínda que estas categorías cuase sempre van xuntas” (Lourenzo e Pillado Mayor, 1982: 10).

²⁹ Nesta antologia existiu umha longa lacuna temporal, que afetou ao século XVIII, entre a incorporaçom da peça de Gabriel Feijóo de Araújo, o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* de Gabriel Feijóo de Araújo, das últimas décadas do século XVII, e a peça *A Casamenteira* de Antonio Benito Fandiño, redigida em 1812 (Lourenzo e Pillado Mayor, 1982).

³⁰ “Mais o idioma mantén-se en Galiza, e con el unha cheia de tradicións festivas populares que algo teñen que ver co teatro, aínda que nunca cheguen a seren propiamente dramátúrxia nen a promoveren, polo menos até os nosos días, outras formas máis evolucionadas no sentido estritamente teatral” (Lourenzo e Pillado Mayor, 1982: 8-9).

os vilancicos, as representações de batalhas de mouros e cristãos, etc.) como uma evidência legítima dum “embrionario teatro popular”. Foi com a sua condenação contra as funções regulares levadas a cabo por companhias profissionais de “comedias castellanas” pela difícil concorrência que em sua opinião traziam para as encenações teatrais populares –expressadas em galego e representadas por atores vocacionais-³¹, que podemos verificar a aplicação pela autora dum critério linguístico que deslegitimava como objeto a atividade teatral que teve lugar nas cidades galegas do século XVIII, sustentada por companhias de procedência espanhola –e italiana, as quais omitiu-.

Manuel Ferreiro em 1982 deu ao prelo um capítulo inserido no volume historiográfico *A nosa literatura. Unha interpretación para hoxe*, editada pola Asociación Sócio-Pedagóxica Galega. O título do trabalho, “**Unha ruptura na literatura galega: os séculos escuros**”, é já esclarecedor das teses defendidas nele, ao trasladar a proposta analítica do esmorecimento do património literário galego durante os alegados “Séculos Escuros” –rótulo historiográfico que costumava remeter para os séculos XVI, XVII e XVIII-. A interpretação da decadência estava sustentada no défice de conservação de textos literários em língua galega neste período temporal e deste pensamento podemos deduzir a assimilação pelo autor dum critério linguístico no tratamento dos fenómenos literários diacrónicos. Assim, este autor apenas considerou neste período como manifestações legítimas as peças dos vilancicos de Natal encenados em galego (Ferreiro, 1988: 54). Além do mais, Ferreiro (1988: 63) evidenciou uma perspectiva muito pessimista quanto ao legado teatral do Reino da Galiza anterior ao século XIX, até o ponto de se interrogar sobre a pertinência de falarmos dum verdadeiro “teatro galego” nesta etapa, por unicamente ficarem “restos” textuais desta produção. Mais ainda, reiterou a argumentação utilizada por Vázquez Cuesta (1980: 711) de que o declínio do “teatro galego” –entendido como “teatro em galego”- era responsabilidade das companhias teatrais espanholas com a sua “desleal competência”, dispondo de melhores meios económicos e técnicos- e as políticas teatrais dos agentes do campo do poder ao favorecer-las (Ferreiro, 1988: 63). Paradoxalmente esta denúncia, expressada previamente por Vázquez Cuesta (1980), conduziu a que nestes dois manuais se desse a conhecer uma realidade teatral na narrativa historiográfica galega, que esteve ausente em trabalhos anteriores.

Domingo Blanco Pérez publicou em 1994 a *Historia da literatura popular galega*. Ao colocar o foco na produção literária popular era preenchido um vazio historiográfico existente quanto a este tipo de produção, construindo-se uma ponte com o projeto cultural e etnográfico de Risco (1962). O protagonismo da esfera popular favoreceu a abordagem das encenações teatrais setecentistas populares, mas, por contra, dificultou, como assim se efetivou, a incorporação como objeto das funções teatrais e operáticas organizadas nas cidades galegas do século XVIII. Dificultou isto também a aplicação dum critério linguístico restritivo, que fixo com que Blanco Pérez (1994: 58) chegasse a desconfiar mesmo da consideração dos vilancicos como formas teatrais galegas por utilizarem uma língua com importantes vestígios de castelhanismos. Precisamente o facto de serem elaboradas em galego foi o que encorajou a este autor a incluir na sua história literária as composições teatrais do Cura de Fruime, Diego Antonio Cernadas y Castro (Blanco Pérez, 1994: 68), ainda podendo ser discutida a sua adscrição a um âmbito de produção culto, não popular.

Blanco Pérez aprofundou num capítulo específico posterior nos processos teatrais

³¹ “Hay que tener en cuenta, sin embargo, la enorme competencia que para este embrionario teatro popular hecho por aficionados tuvo que suponer el profesional de las compañías de comedias castellanas que contrataban las tan catellanizadas autoridades de Galicia [...]. Le faltó siempre [ao teatro popular na Galiza] el público cortesano, noble y burgués que mantuvo e hizo florecer el teatro castellano” (Vázquez Cuesta, 1980: 711).

setecentistas, “**Manifestacións literarias e literatura popular entre os séculos XVI e XVIII**” (2000) e incluído no volume *Os séculos escuros; o século XIX*, coordenado por Anxo Tarrío Varela. Mui possivelmente o facto de este volume pertencer à Enciclopedia Hércules, umha obra enciclopédica geral tivo implicações na focagem. Assim pois, nesta obra Blanco Pérez (2000) a variável idiomática nom funcionou como critério, sendo incorporados ao estudo produtos em língua castelhana, galega e latina, especialmente no que se refere à prosa e à poesia, em funçom do produtor ou agente intelectual estudado e sem separar esta produçom segundo o idioma empregue³². Contodo, no que respeita ao teatro, Blanco Pérez (2000) limitou o seu estudo às manifestações que foram veiculadas em galego e assim no âmbito de produçom culta tratou as peças escritas polo Cura de Fruíme com motivo de festas populares, por exemplo as suas loas (Blanco Pérez, 2000: 56). No âmbito de produçom popular examinou as composições dos vilancicos, encenados em galego na Catedral de Santiago de Compostela e em relação aos quais citou os nomes dalguns reconhecidos compositores das suas letras no século XVIII (Blanco Pérez, 2000: 65-66). A este respeito é importante assinalar que a assimilaçom dum critério linguístico menos restritivo nom serviu para que Blanco Pérez (2000) se ocupasse da atividade teatral e operática, transmitida em língua espanhola e italiana, que se desenvolveu regularmente nas cidades galegas a partir do século XVIII. Todo isto apesar de o autor ter falado na alínea sobre os séculos XVI e XVII da existência dum “teatro urbano, de carácter laico e segundo o estilo da comedia española do Barroco”, executado por companhias profissionais contratadas polas autoridades locais, mas situou este fenómeno apenas nos séculos XVI e XVII (Blanco Pérez, 2000: 50).

Anxo Tarrío Varela publicara em 1994 umha história da literatura canónica nos estudos galegos –conjuntamente com a história literária de Dolores Vilavedra (1999), da qual nos ocuparemos- pola sua ambiçom totalizante (consulte-se ao respeito, Martínez Tejero, 2014: 151), o volume *Literatura galega: aportacións a unha historia crítica* (1994). Frente a outros contributos historiográficos vistos, nesta obra justificou-se explicitamente a utilizaçom restritiva do critério de língua³³, decisom que dificultou a consideraçom da produçom teatral do século XVIII que se organizara nos espaços teatrais urbanos. Assim foi que para o século XVIII –que incluiu no período dos “Séculos Escuros” (Tarrío Varela, 1994: 88-89)- unicamente referiu as composições poéticas –que, como veremos, podiam ser encenadas em forma de diálogos teatrais nos encontros de sociabilidade doméstica- de reconhecidos agentes ilustrados como o Cura de Fruíme, María Francisca de Isla y Losada ou de de José Cornide e Saavedra (Tarrío Varela, 1994: 90-94).

Em 1995 foi publicada umha nova obra historiográfica dedicada especificamente ao teatro, *Textos e contextos do teatro galego (1671-1936)*, da autoria de Henrique Rabunhal. No que respeita o século XVIII –e na realidade ao conjunto dos séculos XVII, XVIII e primeira metade do século XIX- o autor advogou por umha focagem fortemente textocéntrica, de tal jeito que o conteúdo do trabalho, e a sua divisom em capítulos, foi organizado em torno de duas peças: o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* de Gabriel Feijóo de Araújo –que aparece já com a data atribuída de 1671-, e a obra *A Casamenteira* de Antonio Benito Fandiño (1812). Neste sentido cumpre advertirmos o facto de este autor ter seguido a mesma seleçom textual que a

³² Este autor examinou a produçom e a trajetória dos principais agentes intelectuais ilustrados do século XVIII (o Cura de Fruíme, o Padre Sarmiento, José Cornide Saavedra, María Francisca de Isla, Anselmo Feijoo, Plácido Feijoo e o padre Juan Sobreira) e, de jeito sintomático, sem prescindir de incorporar a produçom expressada em espanhol, ao lado da produçom em galego (consulte-se Blanco Pérez, 2000: 54-64).

³³ “Dicir, polo tanto, que a literatura galega abrangue soamente a que é ou foi escrita en galego parece que vai de seu. Ademais, na situación actual da nosa literatura, podemos aseguralo rotundamente, sen temor a nos equivocar” (Tarrío Varela 1994: 9).

realizada por Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Mayor (1982) na sua antologia do teatro galego. Por trás desta omissão da atividade teatral do século XVIII está a adoção dum critério delimitador do corpus e do objeto que descansava de jeito estrito no uso da língua galega, como se observa em diferentes depoimentos do autor em que se confere uma extraordinária relevância à situação linguística da Galiza³⁴. Apesar desta seleção textual restrita, no início do capítulo dedicado à peça *A casamenteira* Rabunhal (1995: 24-25) realizou um brevíssimo resumo dumha página dumha série de manifestações teatrais e datáveis no século XVIII, de tipo popular e culto, e que empregaram o galego, como foram algumas peças atribuídas ao Cura de Fruíme e a encenação dumha comédia em galego num teatro de Sada e, no âmbito mais popular, as loas, autos, farsas e entremezes, as lutas de mouros e cristãos, os sermons e diálogos, etc.

Um ano mais tarde o estudioso teatral **Manuel Vieites** publicou o seu *Manual e escolma da literatura dramática* (1996). Este trabalho historiográfico também tem uma dimensão antológica, tendo conferido o autor um grande protagonismo aos textos teatrais e à vontade de seleccionar aqueles mais representativos da história teatral galega sob o juízo do autor. A este objetivo respondeu a seleção de textos dramáticos produzidos e encenados anteriores ao século XIX e assim nesta alínea específica seleccionou o autor uma peça teatral datada no século XVIII o *Entremés de Bora*, para além de abordar o fenómeno das encenações teatrais populares vinculadas a festejos pagãos ou religiosos. Infere-se desta seleção o funcionamento dum critério linguístico excludente, porém, este trabalho comportou uma diferença de abordagem verbo dos seus predecessores. Trata-se do facto de este autor ter diferenciado o fenómeno teatral que acontecia no âmbito rural, do que tinha lugar no âmbito urbano, descrevendo o que se passava nas cidades galegas do século XVIII com a entrada maciça de companhias profissionais que ofereciam espetáculos em língua espanhola:

A carón destas festas e celebracións, a Galicia rural e mariñeira mantivo viva unha dramaturxia popular coa que satisfacer as súas necesidades de expresión e representación teatral, mentres nas vilas e cidades as compañías da meseta continuaban a súa xeira triunfal, representando en castelán todo tipo de pezas, desde o auto sacramental á traxedia clásica (Vieites, 1996: 18).

Ainda com um tratamento superficial e parcial -pois este historiador não se ocupou das companhias italianas acompanhadas dos seus espetáculos de ópera bufa-, deve ser assinalado que Vieites (1996) tomou em consideração, ainda que dum ponto de vista crítico, a atividade teatral urbana do século XVIII.

Quase uma década depois com o volume *Historia do teatro galego: unha lectura escénica* (2005), **Manuel Vieites** foca neste caso a dimensão cénica, e não a textual, é a protagonista, de que se poderia conjecturar maiores opções de abordar a atividade teatral e operática reunida nos coliseus públicos galegos. Porém, para isto, o primeiro inconveniente consiste na assunção explícita do uso do galego como parâmetro demarcador do corpus e do objeto de estudo³⁵. Assim, limitando-se às encenações teatrais em galego ocupou-se o autor das

³⁴ “A prostração da nossa civilização idiomática prolongou-se até bem entrado o século XIX. Uma língua afastada dos usos escritos, desprestigiada, não promovida por nenhum poder e portanto não sustentadora de nenhum projecto político nacional não podia ser veículo de manifestações relevantes” (Rabunhal, 1995: 24).

³⁵ Ao longo desta história foi uma preocupação constante para Vieites (2005: 33) dirimir, com total certeza, qual a língua de transmissão das encenações teatrais anteriores ao século XIX e precisamente no seguinte depoimento insiste na relevância da questão linguística, em sua opinião, nos estudos teatrais: “Mais a história do teatro galego vai associada à história da língua, pois o teatro destaca como uma manifestação artística que não só faz um uso considerável e permanente da língua senão que ademais o faz na esfera pública” (Vieites, 2005: 16).

encenaçons teatrais associadas a um ámbito popular e rural; um “teatro en galego, transmitido oralmente e cun escasísimo e moi ocasional soporte literario, mantense pois com forza nas manifestacións rituais, nas festas cíclicas e relixiosas e noturas moitas tradicións populares” (Vieites, 2005: 40). Dentro deste tipo estudou as “panxoliñas” e “nadais”, os “parrafeos”, os “sermóns”, as batalhas de mouros e cristáns, os “desafíos”, os entremezes –a que dedica um espaço maior, por analisar em particular o *Entremés de Bora*, situado no século XVIII-, etc. O autor continua com as escolhas metodológicas e procedimentais efetuadas no anterior trabalho (Vieites, 1996) em que o critério da língua está fortemente presente, contodo, dedicou umha página deste breve manual historiográfico a descrever a existência *doutra* atividade teatral na Galiza urbana e vilega deste período e de carácter estável –apesar de incluír umha citação errada de Sánchez García e por isso situar a sua génese no século XIX (Vieites, 2005: 54)-, apoiada em companhias de procedência foránea:

Nesta altura [primeira metade do século XIX] é cando se comeza a construción de teatros en Galicia, segundo o documentado traballo de Jesús Ángel Sánchez (1997), o que demostra a importante actividade escénica existente nas vilas e cidades máis importantes de Galicia, desde Ribadeo ata Tui (Vieites, 2005: 54).

A incorporação desta breve referência, em que o autor reconhece também a “considerable presenza na esfera pública” tanto dum teatro *amateur* quanto dum “teatro profesional producido fóra de Galicia”, constitui umha abordagem inovadora ao feito teatral que nom exclui o conhecimento referente à produção teatral encenada por companhias espanholas e italianas e por isto mesmo confronta com a perspectiva metodológica de trabalhos anteriores de história teatral. Contodo, esta relativa abertura nom é suficiente para o autor chegar a considerar este fenómeno teatral assente no espaço urbano como um objeto legítimo dum manual como este, sendo que, como opom o próprio Vieites (2005: 54), “mais era unha escea de expresión castelá”, incidindo no parâmetro linguístico como um inflexível fator delimitador.

A *Historia da Literatura Galega* (1999) elaborada por Dolores Vilavedra implementa um critério linguístico excludente -neste caso explicitado na exposição dos pressupostos metodológicos³⁶-. Como resultado disto, a única produção teatral contemplada foi a veiculada em língua galega que pertencia a um ámbito de produção teatral, como os entremezes, e apenas aquelas composições de que ficárom vestígios textuais, apesar de esta autora hipotetizar que estes representariam a ponta do iceberg dum acervo de encenaçons teatrais populares que nom se conservárom em papel (Vilavedra, 1999: 90-91). Por outro lado, como teriam feito alguns historiadores precedentes, a autora aludiu à existência dumha atividade teatral em língua espanhola, porém, nom considerando-a objeto de estudo desta obra historiográfica e acusando-a de cumplicidade com os agentes políticos locais, de ser um dos fatores, ao lado da perda de níveis de uso do galego no ámbito culto, que teriam ocasionado a ausência de encenaçons em língua galega nas esferas sócio-culturais cultas (Vilavedra, 1999: 90-91)

No mesmo ano deu ao prelo Laura Tato Fontaiña a sua história teatral intitulada *Historia do teatro galego (das orixes a 1936)* (1999). A historiadora teatral operou neste trabalho com o parâmetro linguístico como delimitador do corpus e do objeto, ainda nom sendo indicado explicitamente, de aí que só considerasse as composições teatrais de que tinha provas da sua escrita e encenação em língua galega. Portanto, como em trabalhos historiográficos anteriores, reconheceu a existência dumha produção teatral de teor popular, que também decorreu no século XVIII, ligada a acontecimentos religiosos e a atividades festivas pagás –por exemplo, o

³⁶ “Cómpre deixar ben claro, xa de entrada, que por literatura galega entendemos aquela formulada neste código lingüístico” (Vilavedra 1999: 15).

Entrudo-, de tal modo que, por serem ligadas a eventos do calendário religioso e de lazer, Tato Fontaíña (1999: 16) definiu estas manifestações como “actividades parateatrais”. Com a utilização desta etiqueta a autora levou a cabo uma relativa desautorização destas peças e funções como atividades teatrais ‘de pleno direito’ e que legitimamente podiam ser o objeto principal de estudos teatrais. Além disto, a autora usou a categorização de “Séculos Escuros” para o período que vai do século XVI até o século XVIII inclusive, por este motivo tendeu a analisar como um todo a atividade teatral destes séculos.

O seguinte trabalho historiográfico foi escrito, a diferença dos anteriores, por um historiador da arte e da arquitetura, **Jesús Ángel Sánchez García**, que também foi, como veremos no sub-capítulo historiográfico 2.3., um dos autores que mais contribuiu, dumha perspectiva arquitetónica, para o escasso conhecimento sobre a atividade teatral do século XVIII na Galiza urbana, mas neste caso citaremos um capítulo dele publicado numha história literária, por isso a sua inserção no sub-capítulo aludido. Referimo-nos ao contributo, **“Os espazos teatrais en Galiza” (2007)**, que fai parte do volume *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento, 1882-2007*. O título deste volume permite adivinhar o tratamento historiográfico da estreia em 1882 da peça teatral *A fonte do xuramento* como um acontecimento fundacional na história teatral galega, ao ser a primeira peça dramática publicada e encenada em língua galega num âmbito culto, primeiro no Liceo Brigantino da Corunha –que era o antigo coliseu situado na rua da Franja a partir do primeiro terço do século XIX- e meses mais tarde no Teatro Principal da mesma cidade. A periodização do título resulta, porém, enganosa porque o autor, embora aprofundasse e dedicasse um espaço maior à vida dos primeiros ‘teatros à italiana’ durante o século XIX, não hesitou em recuar até o século XVIII para estudar a instalação das primeiras casas de comédias estáveis (Sánchez García, 2007: 82-84) e mesmo antes, aos séculos XV, XVI e XVII, para dar conta do enraizamento não só da arquitetura teatral comercial no Reino da Galiza, mas também das circunstâncias que favoreceram a estabilização da diversão teatral.

Se o objetivo principal da alínea intitulada “O século XVIII. Os primeiros teatros ou “casas de comédias” dentro deste contributo é a explicação do processo de construção dos primeiros edifícios teatrais estáveis, sendo detalhadas características técnicas e estruturais dos prédios, o autor julga importante enunciar quais os protagonistas da iniciativa de consolidar a oferta teatral na Galiza urbana, portanto, revendo as decisões tomadas pelas companhias teatrais e operáticas –com especial atenção na companhia de Nicolà Setaro, aludindo à sua peripécia como empresário na Corunha e no Ferrol (Sánchez García, 2007: 83-84)- e polos agentes do campo do poder que permitiram a instalação da atividade ou que a obstruíram em determinados casos. Este tipo de informações, que foram aprofundadas pelo autor nas suas monografias sobre história da arquitetura teatral- foram fulcrais para reunir um conhecimento inicial a respeito do nosso objeto, fornecendo-nos dicas relevantes e permitindo-nos construir as hipóteses da nossa pesquisa referentes ao volume da atividade teatral e operática e o nível de apoio dado a esta forma de lazer pelas instituições do campo do poder:

O último terço do século XVIII foi finalmente o tempo no que se deron as condições necessárias para sustentar a construção dos primeiros teatros estables de Galicia. As cidades mais povoadas e dinâmicas, como Santiago, A Coruña, Ferrol, Pontevedra, Ribadeo ou Vigo, instalaram entón uns primeiros teatros públicos, coñecidos como “casas de comédias” ou “colisje s”, nos que as compañías foráneas puideron xa acadar unha maior continuidade na súa actividade, abranguendo varias tempadas de funcións [...] (Sánchez García, 2007: 82).

Compañías como a de ópera italiana de Nicolà Setaro (Carreira 1990), ou a de comédias de Antonia Iglesias, optaron pola aventura empresarial de construír e

xestionar estes primeiros teatros públicos, habilitando recintos que logo, xa en poder dos concellos, serviron para acoller outras agrupacións ómicas que foron habituando o público cara ao espectáculo teatral (Sánchez García, 2007: 83).

Além do mais, ainda que o título deste volume matize que se cumprem cento vinte e cinco anos de teatro “em galego”, e nom do “teatro galego”, a maioria das investigacións reunidas neste traballo comemorativo partírom da interpretación mítica da estreia de *A fonte do xuramento* como primeiro paso na construción dum “sistema teatral de expresión galega”, como foi definido polo coordinador do volume (Vieites, 2007: 31), de aí que todos os estudos compilados neste libro trabalhassem con procesos ou produtos teatrais posteriores a esta data e que excluían as dinámicas teatrais acontecidas no século XVIII, tendo como razón principal o funcionamento dum criterio lingüístico delimitador. O traballo de Sánchez García (2007) marcou un camiño investigador mui diferente en comparación con os demais estudos reunidos no libro, o que, por outro lado, nom foi obxecto de discusión no traballo. Em función das eleccións metodolóxicas de Sánchez García (2007), posiblemente determinadas pola súa área de estudos, este traballo desconsiderou o factor lingüístico como criterio condicionador do corpus e do obxecto, assim como a relevancia dos textos teatrais, todo o qual lle permitiu mostrar a xénese dumha actividade teatral e operática urbana nas últimas décadas do século XVIII, que foi ganhando en estabilidade e organización en temporadas teatrais, precisamente neste período.

A última historia literaria examinada e publicada mais recentemente foi o primeiro volume da obra historiográfica de **Xosé Ramón Pena**, intitulado *Historia da Literatura Galega I. Das orixes a 1853* (2013). Nela o historiador dedicou un único capítulo, “A literatura do galego medio” (Pena, 2013: 360-426), a contemplar toda a produción literaria comprendida entre o fin do Medioevo (século XVI) e o ano de 1853 –ao situar neste ano o inicio do movemento literario do “Rexurdimento”-. Este historiador asumiu sem problematizar algunhas ideas que se repiten en contributos historiográficos precedentes, ao referir-se aos séculos XVI, XVII e XVIII como umha “etapa de decadencia” (Pena, 2013: 363) e de escuridom (Pena, 2013: 362). O autor admitiu a vigencia destes pré-conceitos na abordagem historiográfica deste período e, apesar de indicar umha predisposición a anulá-los, ao seu parecer isto deveria estar supeditado a ter descoberto algum produto literario com “valores incontestáveis” e –como se pode deduzir– escrito em galego (Pena, 2013: 362). Assim pois, a focagem textocéntrica e a implementación dum criterio lingüístico excludente –verificável no próprio título das epígrafes de períodos literarios– som dous condicionantes que explicam a desatenção do século XVIII. Prova disto foi a organização do capítulo em questão, em que o conhecimento foi distribuído por ‘géneros literarios’ e séculos e supeditado à conservação de textos em galego representantes de cada um destes modelos repertoriais. Quanto à secção teatral, Pena (2013: 406) aludiu ao fenómeno dum teatro urbano “ao longo dos chamados Séculos Escuros” em que se representavam os principais dramaturgos espanhóis e apoiado nas companhias itinerantes procedentes de diferentes cidades espanholas, ainda que nom contemplou esta actividade como obxecto de estudo legítimo. Assim sendo, reparou unicamente em duas peças teatrais breves datadas no século XVIII, o *Entremés do portugués* e o *Sainete ou entremés de Bora*, de que pervivírom os seus textos dramáticos escritos em língua galega (Pena, 2013: 407). Noutro ordem de cousas, Pena (2013: 401-403) abordou outros produtos de tipo teatral, dês que existiam evidências textuais da sua transmissão em galego, como aconteceu com os vilancicos, que também tratou mas fora da secção de teatro numha alínea autónoma. Quanto aos vilancicos, precisamente umha afirmação ao seu respeito confirmou a condena da actividade teatral e operática urbana do século XVIII como fenómeno situado fora do seu campo de interesse numha historia literaria

galega. Assim, Pena (2013: 401) concluiu que o início da decadência dos vilancicos em galego foi devido à penetração do modelo repertorial operático italiano na segunda metade do século XVIII.

Em soma, a atividade teatral desenvolvida na Galiza urbana do século XVIII foi de modo predominante excluída como alvo de estudo do relato historiográfico literário enquadrado no século XX. Este tipo de fontes secundárias resultaram mui pobres para a nossa pesquisa. Contudo, nem toda a atividade e produção teatral setecentista foi proibida dos manuais e histórias literários e teatrais. Afinal a opção maioritária foi a abordagem daquelas manifestações teatrais do século XVIII de que existia certeza da sua expressão em língua galega, o que restringiu a seleção à produção teatral ligada a um âmbito popular.

Assim pois, dos contributos historiográficos analisados, enquadrados a partir da segunda metade do século XX, somente quatro deles não trataram de jeito nenhum a atividade e a produção teatral no século XVIII. Estas obras foram as seguintes: a primeira história literária contemplada, a de Varela Jácome (1951); a de Carvalho Calero (1981), o que veio condicionado pelo balizamento temporal escolhido pelo autor, que se iniciava em 1808; a história da literatura de Tarrío Varela (1994) e, em último lugar, a antologia teatral de Lourenzo e Pillado Mayor (1982), incidindo nesta escolha o caráter antológico e canonizador da obra, que visava selecionar apenas os textos considerados mais representativos a juízo dos autores. Nos restantes trabalhos historiográficos a atenção colocou-se especialmente nas encenações teatrais ocorridas no século XVIII ligadas a um âmbito de produção e de consumo popular (entremeses, sainetes, colóquios, farsas) e/ou a festejos particulares (vilancicos, autos sacramentais), e nalguns dos seguintes trabalhos foram examinadas composições teatrais de agentes intelectuais reconhecidos como o Cura de Fruíme, etc. Todos estes tipos de materiais literários foram tratados, sempre que existisse a certeza da sua transmissão em galego, com a exceção de Sánchez García (2007), quem preferiu demorar-se na atividade teatral e operática ligada a âmbitos cultos, e, dentro deste último tipo, caberia incluir o trabalho de Otero Pedrayo (1939), em que encarou, com uma breve referência, o assunto das encenações operáticas em Santiago de Compostela. Noutra ordem de coisas, resulta significativo que muitos dos trabalhos historiográficos em que foi abordada a questão teatral no século XVIII, esta abordagem teve como fim condenar este tipo de práticas teatrais urbanas, por não terem sido veiculadas em galego, mas em espanhol (a este respeito, a maioria destes contributos, com a exceção, mais uma vez de Sánchez García (2007), obviou que, para além da oferta teatral espanhola existiam companhias encenando ópera italiana) por constituírem uma ‘competência desleal’ para o trabalho das companhias populares não profissionais que empregavam o galego. Este ponto de vista está presente em Vázquez Cuesta (1980), Ferreira (1988), Vieites (1996), Vilavedra (1999) e Pena (2013) –este último centrando-se em advertir da penetração do repertório operático italiano, opostamente aos anteriores-.

Entre as causas que explicam a desatenção do fenómeno teatral setecentista pelo discurso historiográfico literário produzido na Galiza, temos avançado alguns dos fatores, cuja génese começa no século XIX e se aprofundam plenamente no século XX, sendo o principal a aplicação excludente do critério linguístico. Como temos analisado, este fator aparecia já na narrativa historiográfica oitocentista, mas, nos séculos XX e XXI passou a ser incontestado –avantajando a outros elementos de expressão dos limites da identidade nacional, o geográfico, o étnico, o climatológico até-. A publicação da história da literatura de Carvalho Calero em 1962 serviu para acabar com qualquer tipo de hesitação ao respeito e instituir canonicamente o critério linguístico como melhor parâmetro definidor e delimitador do que se deve considerar a

produção literária galega. A língua já funcionara em obras anteriores como elemento demarcador do corpus, mas Carvalho Calero ofereceu pela primeira vez umha justificação metodológica desta decisão, através dum novo conceito procedimental, o denominado ‘critério filológico’. Com esta noção procurou-se dar umha justificação científica ao uso deste parâmetro e que esta não semelhasse partir dum planeamento ideológico (Samartim, 2010: 84). Nas primeiras páginas do seu manual literário Carvalho Calero anunciou e explicou esta nova categoria procedimental: “Mais neste libro é o idioma o que nos serve pra escolmar o material do noso estudo. Seguimos un criterio, pois, filolóxico, que nos parece o mais científico, xa que o idioma é o estormento da literatura” (Carvalho Calero, 1981: 11). Mais adiante, noutro trabalho historiográfico esclarece melhor esta ideia, incidindo no lugar protagónico dado à língua, ao afirmar que a produção literária, considerada legitimamente como galega, não pode funcionar “como variante estilística da literatura castellana” (Carvalho Calero, 1988: 22-23). À sombra deste ‘critério filológico’ fixou-se, oficializou-se e naturalizou-se na narrativa da historiografia literária galega a escolha do critério linguístico definidor-delimitador, até o ponto de não precisar ser explicitado nos contributos historiográficos contemporâneos. A análise da abordagem teatral por estes trabalhos é reveladora disto já que só umha obra historiográfica (Sánchez García, 2007) não empregou inequivocamente este critério como selecionador do corpus e do objeto e, não por acaso, esta obra não apresenta as características metodológicas e procedimentais habituais da historiografia literária. Contudo, o fator delimitador linguístico não deixa de ser umha efetivação do sucesso do modelo historiográfico literário romântico desenvolvido pelos agentes regionalistas do século XIX porque o que subjaz na escolha deste critério é a consolidação dum elemento identitário, a língua, como definidor da identidade nacional literária. A este respeito, com o padrão historiográfico romântico fixou-se a compreensão dos fenómenos literários sob o eixo demarcador das comunidades nacionais e, não por acaso, esta opção historiográfica foi a priorizada convencionalmente pelas principais nações europeias. Neste sentido é muito interessante como Carvalho Calero (1981), conhecedor disto, na defesa em determinado momento da necessidade e utilidade de aplicar o ‘critério filológico’ para a produção literária galega utilizou, precisamente, o exemplo doutras *literaturas nacionais* europeias, aduzindo como estas também organizavam estritamente o seu património literário em função do tipo de idioma empregue por um determinado produtor e num determinado produto literário³⁷. Em consequência, pois, consideramos que as escolhas historiográficas dos séculos XX e XXI representam o sucesso de correntes historiográficas românticas que se originaram nas narrativas oitocentistas fundacionais, como tem sido defendido por Torres Feijó (2004) e Casas (2008).

Paralelamente, pode-se assinalar um construto historiográfico que incidiu no negligenciamento da atividade literária do século XVIII, e que entronca com as escolhas e hierarquizações estabelecidas pelo discurso romântico do século XIX. Estamos a referir-nos à categorização historiográfica dos “Séculos Escuros”, construto presente de modo reiterado, como temos visto, nas principais obras historiográficas e que frequentemente foi utilizado como categoria periodizadora nas histórias da literatura galegas para remeter aos séculos XVI, XVII e XVIII. Como o nome indica, a noção historiográfica traz com si um juízo valorativo, muito negativo, quanto ao acervo literário e cultural deste período, que está em dependência direta da

³⁷ “Concibo nesta obra a historia da literatura galega como a esposición das realizacións e do desenrolo da fala galega no orde literario. Iste é o senso máis doado e natural que cabe atribuir á expresión “historia da literatura galega”. Técnicamente, é o idioma empregado o que caracteriza ás distintas literaturas. Cando falamos da literatura alemá, non coidamos nos poemas que escribiron en francés Goethe ou Rilke. As novelas de Pierre Loti pertencen [sic] á literatura francesa, inda que se desenrole a súa acción en países esóticos. Nen a nacemento do autor nen os ambientes descritos son criterios aceptados pra determinar a incursión das obras dentro dos marcos dunha ou outra literatura” (Carvalho Calero, 1981: 11).

situação socio-linguística que afetou ao idioma galego, como explica Monteagudo (2016: 149) na sua definição da etiqueta:

Séculos oscuros é unha denominación consagrada na historiografía lingüística e literaria galega actual [...]. O termo evoca o confinamento do galego á oralidade privada e aos ámbitos informais de uso a causa da imposición do castelán como idioma público, da administración e da cultura letrada, coa perda do seu emprego escrito -en particular, do seu cultivo literario- e co seu conseguinte desprestíxio social (Monteagudo, 2016: 149).

Portanto, este esclarecimento enfia-se com a alínea anterior, já que mais umha vez a questom da língua funciona como o vetor que condiciona absolutamente o debate sobre o legado literário e intelectual da Galiza. Revendo a história do conceito, temos identificado a que nos parece que é a primeira expressom numha obra historiográfica que metaforizava com a ideia de escuridom, a qual apareceu numha antologia poética cujo estudo introdutório foi elaborado polo produtor literário Álvarez Blázquez (1959) e publicada por Galaxia. Neste volume, que levava por título *Escolma de Poesía Galega. A poesía dos Séculos XIV a XIX (1454-1830)*, Álvarez Blázquez (1959: 191), com efeito, falava dos séculos XVI, XVIII e XVIII, trazendo umha ideia de escuridom como resultado da condena da língua galega a um estado de nom oficialidade, apesar de opor a isto a riqueza da produçom popular: “Os sinalados feitos históricos e sociaes comoveron sempre a musa anónima. Tal é o orixe dos romances e refeitas, que en Galiza agroman vizosamente **polos escuros séculos** da preteizón oficial da fala [o carregado é nosso]”. Ao nosso ver, é mui provável que este jogo metafórico que denunciava a decadência cultural dumha etapa histórica da Galiza estivesse pairando no campo intelectual da altura, mas a sua fixaçom neste livro com a fórmula de “escuros séculos” nom por acaso foi repetida com escassas variantes formais em trabalhos posteriores, até ser fosilizada na ordem inversa no sintagma “Séculos Escuros”.

Saavedra Vázquez (2016) sitou a génese do conceito muito antes, defendendo que esta noçom estaria já presente na obra de agentes do campo intelectual galego do próprio século XIX. Para isto aludiu às reticências que alguns regionalistas começaram a demonstrar a respeito dos processos culturais e políticos que se dérom no Reino da Galiza dos séculos XVI, XVII e XVIII, citando as reflexons críticas do último Manuel Murguía, quem, como explica, reorientara o seu pensamento, num primeiro momento favorável ao balanço destes séculos e até lisonjeador com o reinado dos Reis Católicos, por exemplo. Concordamos com Saavedra Vázquez (2016) neste ponto a propósito da funda evoluçom no pensamento de Murguía e os problemas do discurso historiográfico regionalista de base romántica, na viragem do século XIX para o XX, para aceitar e poder encaixar o legado cultural, especialmente do século XVIII, acusado de nom transmitir as essências do povo; mas, defendemos que a consolidaçom da tese da escuridom só foi efetuada na segunda metade do século XX. Apoia esta tese o facto de alguns agentes intelectuais galeguistas, como Otero Pedrayo, nom só nom terem marginalizado o século XVIII, porém, terem achado este trecho temporal como umha etapa preeminente da história literária e cultural galega. É perfeitamente observável esta reivindicaçom do século na obra de Otero Pedrayo (1939, 1969), em boa medida através da sua reivindicaçom do Barroco, nomeadamente na arquitetura galega –compartilhada por Vicente Risco (1971)- e assim ficou claro na seguinte afirmaçom de Otero Pedrayo (1969: 19) em que este agente intelectual buscou refutar a ideia de declínio cultural associada ao século XVIII, que provavelmente nesta altura já se estendera: “E abonda lembrar cómo, gracias a estudos de hoxe, os días e tempos sinalados como máis negados ó gosto das Musas galegas disfrutaron de fidalgo e exemplar culto”. Portanto, somente na segunda metade do século XX foi quando se assentou, de forma

sistemática e com um patente consenso historiográfico, o conceito de ‘Séculos Obscuros’ e a valorização que o acompanhava. Esta concetualização podia ser expressada com diferentes fórmulas que remetiam para a mesma avaliação (“el largo silencio” [Vázquez Cuesta, 1980: 708], “O escuro tempo de silencio da literatura galega” [Tarrío Varela, 1994: 97]), questão sobre a qual também reflexionou o agente intelectual Filgueira Valverde, apesar de, aparentemente, ter salvado o século XVIII de entrar nesta categoria³⁸. Em paralelo, a etiqueta dos “Séculos Escuros” começou a ser utilizada, para além de nos manuais literários especializados, nos currículos educativos e, portanto, também nos manuais escolares sobre literatura galega. Assim sendo, virou um conceito que funcionou como diagnose –transmitida mui expressivamente no nome do conceito- e, ao mesmo tempo, como categoria periodizadora da história literária galega para os séculos XVI, XVII e XVIII.

O principal efeito da implementação sistemática desta noção historiográfica –e, do nosso ponto de vista como pesquisadoras, o mais preocupante- foi a naturalização da ideia dum campo ermo para a produção literária e intelectual na Galiza destes séculos pelo facto de esta não ser veiculada em língua galega. Esta etiqueta historiográfica enviava a mensagem de este período de três séculos ser um período histórico sem interesse para os investigadores da cultura galega no passado e que resultava lícito desatender, o que resultou mais explícito em certas considerações incluídas nas histórias da literatura galega³⁹. Aliás, a falta de cultivo de produção literária em língua galega no século XVIII contrapunha-se ao período oitocentista posterior interpretado como uma etapa áurea na memória cultural galega, chamada o “Rexurdimento”, ao igual que o período que o precedia, a Idade Média. As seleções e prioridades desta operação historiográfica de “construção da memória” explicam-se, em boa medida, como defende Torres Feijó (2009: 315), por este exercício ter sido liderado por *idea makers* galeguistas e nacionalistas progressistas que lamentavam a perda de poder político e de autonomia da Galiza depois da Idade Média. A hierarquização valorativa das diferentes etapas da história literária galega fica evidenciada, assim mesmo, na extensão desigual que ocupam os diferentes períodos nos diferentes trabalhos historiográficos galegos⁴⁰. Nos últimos tempos, no entanto, tem-se detetado uma tentativa de limitar temporalmente o alcance desta etiqueta por parte de alguns pesquisadores e reduzir a sua aplicação aos séculos XVI e XVII, admitindo os progressos que atingiram no século XVIII os agentes intelectuais representantes do pensamento ilustrado na Galiza, após terem assumido uma certa vindicação da ideia do Reino da Galiza e da sua língua. Para Freixeiro Mato e Tato Fontaíña (1996: 194) o “cambio de

³⁸ “Compre que vos fale [] dos tempos de decaemento literario da nosa fala que van dende mediados do catrocentos ao abrente do rexurdir no XVIII. Chamámoslle, con propiedade, “séculos escuros” e desaxeitadamente “do silencio académico” ou da “morte”. Vanlles ben as calificacións procuradas nos versos dos nosos poetas: o “sono de pedra”, recollido en Curros e Rodríguez González, ou “longa noite de pedra”, de Celso Emilio. Porque axuntan dúas mencións moi expresivas; a do durmir para espertar e a que evoca o contraste entre o calar dos escritores e o erguer das grandes, orixinais, creacións arquitectónicas” (Filgueira Valverde, 1992: 401).

³⁹ “O escuro tempo de silencio da literatura galega esténdese aínda ó longo da primeira metade do século XIX, na que a penas atopamos nada que valla a pena reseñar, cando menos desde o punto de vista da literatura culta que estamos a adoptar e dende a persoal concepción do ser da literatura que se desprende de todo o que levamos visto ata o de agora [o carregado é noso]” (Tarrío Varela, 1994: 97).

⁴⁰ Para exemplificar isto podemos examinar a última obra historiográfica contemplada, o volume primeiro correspondente com os ‘Séculos Obscuros’ da história da literatura galega de Xosé Ramón Pena (2013) publicada por Xerais. Nesta obra Pena (2013: 360-426) sintetizou os processos literários de três séculos (XVI, XVII e XVIII) em menos de cem páginas, enquanto que o período medieval ocupou o triplo de espaço, trescentas páginas e com isto a prática totalidade do volume I (Pena, 2013: 9-308). Além disto, o século XIX, caracterizado polo “Rexurdimento”, e, por outro lado, o século XX, dividido em duas sequências -do 1916 a 1936 e de 1936 até 1975-, contaram com um tomo independente para cada uma destas sequências temporais, somando em total três exemplares.

mentalidade a respecto do país e a língua” justificou a separação em “dúas etapas diferenciadas”, “os chamados Séculos Escuros (XVI-XVII) e a Ilustración (XVIII)”, dado que o século XVIII devia ser distinguido “pola súa especificidade” (Freixeiro Mato e Tato Fontaíña, 1996: 218-219). Esta autonomizaçom do século XVIII já fora implementada, atendendo aos contributos historiográficos examinados, em Lourenzo e Pillado Mayor (1979), e foi imitada também por Ferreiro (1988), Freixeiro Mato e Tato Fontaíña (1996), Vilavedra (1999), etc. Nom é descabido interpretar que esta resignificaçom dos “Séculos Escuros” traduza o reconhecimento por alguns agentes intelectuais dos défices explicadores da própria etiqueta, que pola primeira vez se chegava a colocar em questom, quanto menos para o século XVIII.

No entanto, a iniciativa mais ambiciosa a respeito da problematizaçom do rótulo dos ‘Séculos Obscuros’ nom partiu da área dos estudos literários, mas do departamento de História moderna da Universidade de Santiago de Compostela, em que precisamente este conceito nom tivera um grande acolhimento, sendo preferidos outros conceitos balizadores, como o de “Idade moderna” ou, simplesmente, “Modernidade”. A publicaçom em 2016 do volume *Historia das historias de Galicia* (2016) coordenado polo historiador Isidro Dubert, em que se decidiam rever diferentes questons centrais da narraçom historiográfica galega –algumhas com um forte conteúdo mitológico-fundacional, por exemplo as Guerras Irmandiñas, o passado celta, etc.-, incorporava dous substanciosos capítulos em que era desafiada a noçom de ‘Séculos Obscuros’. Dum lado, foi um representante da área dos estudos filológicos, Henrique Monteagudo, com o seu capítulo “A invención dos “séculos escuros”” (2016), o responsável de reconstruir a história desta categoria, salientando que a sua criaçom só aconteceu logo da Guerra Civil espanhola. Monteagudo (2016: 176) matizou a ideia do “silencio literario de Galicia”, advertindo que sobredimensionava o fenómeno da conservaçom de material literário em suporte textual e infradimensionava as manifestaçons literárias orais e manuscritas. Do outro lado, no mesmo volume o trabalho “A realidade política de Galicia nos “séculos escuros”” (2016), a cargo da historiadora moderna María del Carmen Saavedra Vázquez, visou refutar a hipótese dumha decadência do Reino da Galiza no plano político durante os conhecidos como ‘Séculos Obscuros’. Com estratégias, estilos e intensidades diferentes os dous trabalhos contribuírom para discutir a validez histórica e a eficácia deste conceito assente no discurso historiográfico literário, mais ainda com umha abordagem transdisciplinar que jugamos que é umha boa notícia para um conhecimento mais completo dos processos culturais pretéritos e menos condicionado às dinâmicas historiográficas constrangedoras de cada disciplina do saber.

Para além destes últimos condicionantes historiográficos aludidos, outros fatores gerais ligados aos métodos de investigaçom literária funcionárom como um empecilho na abordagem da questom teatral no século XVIII galego, como foi a sobredimensom dos textos literários, que denunciava Even-Zohar (2007a: 8). Os textos literários passárom a ser a condiçom *sine qua non* para desenvolver qualquer trabalho historiográfico e de análise da atividade literária. Num fenómeno como o teatral, em que a fixaçom textual nom é indispensável para o ato de consumo teatral, e numha etapa histórica, a segunda metade do século XVIII na Galiza, da qual só se conservárom alguns libretos encenados de jeito excecional e da qual desconhecemos o título da maioria das peças encenadas, todas estas circunstâncias, juntamente aos fatores e inércias historiográficas –de base romántica- que vimos de enunciar, conspiram para excluir a atividade teatral e operática do campo de intesse das propostas historiográficas da literatura galega.

2.2. A HISTORIOGRAFIA MUSICAL

Podemos avançar quanto ao estado da questão nesta esfera de saber que o fenómeno operático registrado na Galiza urbana setecentista foi atendido precária e parcialmente pelas histórias da música, tanto as elaboradas no campo intelectual galego quanto no espanhol, apesar de que na atividade operática o componente musical tinha um forte protagonismo. Esta análise está particularmente vigente para as aproximações historiográficas do século XIX, já que naquelas situadas no século XX e XXI, especialmente quando forem realizadas por musicólogos galegos, teria lugar uma ligeira correção deste comportamento negligente. Se no que respeita à historiografia literária, focávamos a incidência da língua como fator definidor e delimitador do objeto, este inconveniente não se evidenciou no discurso historiográfico musical, mas isto não o salvou de estar condicionado por outras dinâmicas historiográficas que dificultaram, como veremos, a consideração da atividade teatral e operática como alvo destas narrativas.

Com tal fim analisaremos todos os trabalhos historiográficos que se tenham ocupado do teatro musicado na Galiza do século XVIII, mesmo dum modo indireto ou parcial, como lamentavelmente aconteceu com os contributos historiográficos oitocentistas. E, em última instância, caso reconheçamos dinâmicas reiteradas no tratamento do fenómeno teatral e operático na Galiza setecentista, materializadas em vazios de conhecimento pela priorização de certos critérios, procuraremos explicar estes processos quando os fatores que intervinham fossem patentes, quer dizer-se, tentaremos analisar como o conhecimento sobre o nosso objeto foi “*construído*”.

Século XIX e primeira metade do século XX

Primeiramente examinaremos os tratados de historiografia musical galega, elaborados pelos musicólogos galegos mais destacados pela bibliografia secundária, com o objeto de concluir se incluíram nos seus estudos a atividade operática e o teatro musicado da Galiza urbana setecentista e, caso não fosse assim, quais outras produções musicais, que compreendêram o século XVIII, foram objeto da sua atenção e quais as seleções e priorizações efetuadas no discurso historiográfico que explicam a tal abordagem.

José María Varela Silviri foi considerado pela musicóloga Pilar Alén (1999: 209) o primeiro historiador da música galega, de aí que a consulta da sua produção intelectual fosse requerida. A *Galería biográfica de músicos gallegos (1874)* é a sua obra principal e também é o primeiro trabalho musicológico na Galiza que se acomoda ao molde dumha história da música. Este forneceu informação mui relevante para conhecer os temas e perspetivas utilizadas na historiografia musical, apesar de não atender nas suas páginas o nosso objeto, a atividade operática ou o teatro musicado da Galiza urbana do século XVIII. Neste trabalho, organizado por séculos, o autor incorporou na secção do século XVIII um conjunto de verbetes sobre intérpretes, compositores musicais e tratadistas, todos eles de origem galega, que tiveram como lugar de desenvolvimento artístico os espaços religiosos, em muitos casos as capelas musicais das catedrais galegas. Assim sendo, Varela Silviri (1874: 31-34) citou os seguintes agentes musicais correspondentes ao período do século XVIII: Julian Crespo –organista nato na primeira metade do século XVIII e autor dum tratado de “canto-llano” e dum método de órgão-, Joaquín Zurita –compositor musical e autor dum livro sobre teoria do órgão-, Anselmo Méndez –tenor de música religiosa, organista e diretor de orquestra- e Francisco Lombía –músico viguês, nascido a fins do século XVIII, que também se dedicou ao ensino musical-,

entre outros e, aliás, citou a obra musical do reconhecido agente intelectual ilustrado Feijóo Montenegro (Varela Silvari, 1874: 29). Ao lado dos dados biográficos dumha série de trajetórias de agentes individuais, colocou em destaque as obras musicais mais destacadas deles – composições musicais, tratados sobre música, métodos musicais para certos instrumentos-. Cumpre precisarmos que todos os agentes musicais estudados se circunscreviam ao âmbito da música religiosa. A produção musical de âmbito eclesiástico constituiu a preocupação central de Varela Silvari (1874), porém, apontou, para a relevância do legado da música popular, à qual dedicou um breve artigo (Varela Silvari, 1923), e associou-na a valores de autenticidade e de inatismo musical –por ser um “sabor local que no se aprende”- e do qual bebe o “estilo ó la forma particular de las composiciones musicales creadas en cada país” (Varela Silvari, 1874a: 30-31).

Casto Sampedro y Folgar foi um advogado, arqueólogo e folclorista –tornando-se no primeiro diretor do Museo Provincial de Pontevedra-. Também foi um pesquisador musical na medida em que compilou o primeiro cancionero musical galego, *Cancionero musical de Galicia: colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra reunida por Don Casto Sampedro y Folgar*, só publicado em 1942. Dados os seus interesses tam específicos no património cultural popular nengumha das suas investigações tivo como alvo a produção musical de âmbito culto, de aí que nom se ocupasse do teatro musicado do século XVIII nas cidades galegas.

Os trabalhos musicológicos de **Indalecio Varela Lenzano** cultivárom os dous vieiros mais explorados na historiografia musical galega: a produção musical religiosa –da perspectiva dos seus músicos e compositores- e a tradição musical popular, negligenciando na sua obra o fenómeno musical ligado às funções teatrais urbanas no século XVIII. Dum lado, devemos destacar os seus estudos dedicados à produção musical religiosa do século XVIII, entre os quais se encontra a monografia sobre o mestre de capela José Pacheco, *Estudio biográfico-crítico de D. José Pacheco, maestro de capilla que fué de la Catedral de Mondoñedo* (1897). Paralelamente, abordou umha das problemáticas mais repetidas na historiografia musical do século XIX, a da origem da musical tradicional galega, que tratou no seu *Estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega* (1892), trabalho premiado pola Deputação provincial de Lugo. Nele emparentou a tradição musical galega com o passado celta, seguindo umha linha argumental frequente na historiografia do século XIX, como temos visto no discurso da historiografia literária.

Tampouco o historiador musical **Santiago Tafall y Abad**, outro dos mais destacados musicólogos galegos, abordou a produção teatral e operática encenada na Galiza urbana setecentista porque os seus campos de interesse fõrom, em lógica com as dinâmicas do período, a produção musical popular, que explorou no trabalho, *“La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia”* (1901-1903), conjuntamente com a produção musical de âmbito eclesiástico, por exemplo no discurso póstumo de entrada na Real Academia Galega que levou por título *“La Capilla de Música de la Catedral de Santiago: notas históricas”* (1931).

Por último, debruçamo-nos sobre a produção intelectual do compositor e historiador musical **Jesús Bal y Gay**. No que atende à sua dimensão como historiador musical, o seu interesse pola produção musical na Galiza orienta-se fundamentalmente à esfera popular, exercendo praticamente umha tarefa de etnógrafo. Assim, recolheu composições conjuntamente com Eduardo Martínez Torner, colega no “Centro de Estudios Históricos”, durante várias décadas na primeira metade do século XX, que só fõrom publicadas mais tarde em 1973 adotando a forma do livro *Cancionero Gallego*. A este estudo acompanhárom outros trabalhos específicos sobre música popular galega, tais como: *“Notas de un viaje: un laboratorio de folk-lore”* publicado em 1929 em *Galicia: revista del Centro Gallego* -

Montevideo; ou “**Panorama de la música popular gallega**” (1973) que saiu ao prelo na revista *Grial*. Em consequência, em nenhum dos seus trabalhos se ocupou ou simplesmente aludiu ao fenómeno teatral e operático que decorrera na Galiza do século XVIII.

À luz das obras analisadas da historiografia musical galega podemos desvendar dous objetos principais de atenção do discurso historiográfico musical oitocentista, em primeiro lugar, aquele que focou a atividade musical que se produzia e interpretava nos espaços litúrgicos galegos e que figurou num bom número dos trabalhos examinados (Varela Silviri, 1874; Varela Lenzano, 1897 e Tafall y Abad, 1931). Nestes trabalhos a perspetiva metodológica privilegiada centrou-se no fornecimento de dados sobre os mestres, compositores e músicos galegos das capelas musicais das igrejas e catedrais galegas (Varela Silviri, 1874; Varela Lenzano, 1897). Esta escolha procedimental fijo com que a dimensão mais social e performativa fosse obviada e não se prestasse atenção aos concertos ou encenações teatro-musicais que, com efeito, se organizavam com certa regularidade nos espaços religiosos galegos e que realizariam a conexão entre o âmbito religioso e a atividade operática —questões sim examinadas em estudos contemporâneos (Alén, 1985, 2009, 2010). Por outro lado, o facto de restringir o exercício historiográfico ao conhecimento sobre os produtores e os produtos musicais, prescindindo de indagar sobre as circunstâncias de produção, consumo e funcionamento da atividade musical, não deixa de lembrar o tratamento metodológico habitual do discurso historiográfico literário.

Um segundo tipo de produção muito atrativa para a historiografia musical oitocentista foi a produção musical de âmbito popular. De jeito paradigmático em todos os trabalhos musicológicos examinados esta questão acabou sendo abordada em profundidade (Varela Silviri, 1874; Sampedro y Folgar, 1942; Varela Lenzano, 1892; Tafall y Abad, 1901-1903; Bal y Gay, 1929, 1973). Este interesse entronca uma das preocupações mais habituais dos agentes intelectuais oitocentistas imbuídos no pensamento romântico, que consistia na investigação em torno dos elementos culturais ligados ao *Volkgeist*, onde residia, segundo estes postulados, as essências da identidade nacional. Se com a maioria dos historiadores musicais galegos que se ocuparam da produção musical popular podemos conjecturar que trás esta seleção do objeto poderia subjazer o influxo das formulações teóricas românticas e da compreensão do que deve ser o património musical legítimo representante dumha comunidade, Bal y Gay ofereceu-nos as chaves interpretativas para apoiar esta tese. Este musicólogo afirmou que a escola musical galega deve beber do folclore porque ele é depositário dos elementos musicais de substrato celta, que também vinculou com outros componentes presentes na música tradicional —a paisagem, o atlantismo, etc.-: "Para vernos como pueblo necesitamos pensar en algo prerromano. Sin ello no lograremos explicarnos multitud de hechos de nuestra cultura" (Bal y Gay, 1949: 3). Mas não é o único, Varela Lenzano (1892), a finais do século XIX já reconhecia um fio histórico condutor entre as composições tradicionais galegas e a identidade celta. Bal y Gay (1929: 473) aprofundou nesta questão ao assinalar que a produção musical galega de âmbito culto não era em sua opinião *galega* como tal, já que as essências genuínas da galegidade somente estavam, em sua opinião, na esfera do folclore (Bal y Gay, 1926: 473). Segundo este autor nas composições musicais cultas elaboradas na Galiza predominava o uso prejudicial, ao seu parecer, de repertórios procedentes do modelo repertorial italiano (provavelmente importados da tradição operática porque, aliás, este autor falou exatamente dum italianismo ‘napolitano’ —que, não por acaso, era a região de onde chegaram a maioria das companhias operáticas italianas que trabalhavam nas cidades galegas): "En canto á melodia -si é galega, amañada- e á composición en xeneral, poden decirse fillas de un italianismo de almibre de un italianismo de romanza napolitana que fainos sentir ben axiña a presa de ir beber unha boa cunca da auga gorentosa do noso folclore" (Bal y Gay, 1926: 2-3). Esta condenação da penetração de modelos exógenos na música galega é suficientemente esclarecedora de por que

Bal y Gay nom achou pertinente estudar as encenaçons musicais e operáticas profanas da Galiza do século XVIII ao nom interpretá-las como um objeto de estudo legítimo, dada a sua identificação como nom genuinamente galegas, nom sendo descabido hipotetizarmos que este pensamento fosse partilhado por outros musicólogos e historiadores produzindo as lacunas vistas.

Apesar destas considerações, cumpre advertirmos que vários historiadores musicais examinados –aliás, de distintas geraçons- partilham um juízo razoavelmente positivo quanto ao legado cultural e intelectual do século XVIII. Encontramos estas ideias na obra do primeiro musicólogo analisado Varela Silvari (1874, 1886), mas também no último e mais próximo aos nossos dias, Bal y Gay (1949), quem considera o século XVIII como umha das três etapas áulicas da Galiza, ao lado do período céltico e do tempo das peregrinaçons (Bal y Gay, 1949: 3). Aliás, estes dous historiadores da música até coincidirom na vindicaçon das mesmas figuras de Feijoo Montenegro e Sarmiento⁴¹. Parece ter lugar umha operaçon que já temos visto com a historiografia literária oitocentista, segundo a qual a produçom de determinados agentes intelectuais representantes do pensamento ilustrado, e que foram canonizados no próprio século XVIII, foi respeitada e até reverenciada e algumas manifestaçons artísticas como o estilo Barroco (Bal y Gay, 1949: 3), o que nom obsta para que no plano da produçom literária de ficçom ou musical existissem importantes reticências para com os repertórios privilegiados no período setecentista, dada a sua essência transfronteiriça e transnacional.

Em consequência, estes contributos historiográficos som devedores, de modo simétrico ao que acontecia no campo da historiografia literária, do espírito romântico e regionalista. Assim sendo, Varela Silvari no “Preámbulo” que escreveu para a sua *Galería biográfica de músicos gallegos* (1874) declarou que o motor da obra fora restaurar o passado musical de “Galicia, país á que aludimos” (Varela Silvari, 1874: 5). Afirmou também que o negligenciamento que cometeram a maioria das publicaçons artísticas com os méritos musicais galegos, pois apenas incluíram, em suas palavras, “un solo profesor galego”, incrementara a sua indignaçom (algo que “tanto nos encolerizo”), funcionando como revulsivo do seu projeto historiográfico (Varela Silvari, 1874: 5). Este *modus operandi* polo qual se procura dignificar o património literário, cultural ou político do território galego respondia a um proceder tipicamente regionalista. Possivelmente a melhor prova de que a obra de Varela Silvari (1874) seguia os requerimentos programáticos do projeto regionalista foi a resenha que Manuel Murguía, principal *idea maker* do movimento, lhe dedicou. Num artigo –nom exento dalgum comentário crítico com o rigor da obra- aparecido no dia 7 de Abril de 1877 no influente jornal regionalista *La Ilustración Gallega y Asturiana* –de que o próprio Murguía era responsável da parte literária-, Murguía aplaudia a trabalho de Varela Silvari (1874), destacando o facto de este ser o primeiro contributo que visibilizava o panteom musical galego. Complementariamente, o influxo do pensamento

⁴¹ No que respeita a Varela Silvari (1874) este autor referiu-se ao Padre Feijoo na sua *Galería biográfica de músicos gallegos*, salientando a sua figura como crítico musical e defensor da arte musical: “Feijóo, el ilustre autor del *teatro crítico*, ha sido entusiasta defensor del arte musical [...]. No por otra razon figura su nombre en muchísimas publicaciones musicales, en las que se citan sus trabajos en pró del arte, elogiando su nombre” (Varela Silvari, 1874: 29). Numha obra posterior o mesmo autor definiu este “país”, Galiza, como aquele que “dió vida á Feijóo y á Sarmiento” (Varela Silvari, 1886: n. 76: 1). Por seu turno, Bal y Gay (1949: 3) decide destacar diretamente o século XVIII através das manifestaçons do Barroco e das figuras citadas de Feijóo e Sarmiento e, o que nos resulta mais interessante, nom observa umha fissura entre a produçom cultural e intelectual setecentista e a que elaborárom no século XIX “los Precursores”, isto é, os agentes regionalistas:

“El siglo XVIII -interrumpiendo la marcha decadentista- hizo aflorar la personalidad de nuestro arte barroco, produjo figuras como la de Feijóo, y sobre todo, la de Fray Martín Sarmiento. Estas tres épocas tan diversas, tienen, sin embargo, un fondo de continuidad [sic]: una base común que revela la hilación del espíritu gallego a través de los tiempos. El hilo profundo de esta tradición en que mantiene el principio de la unidad de nuestra cultura, es el que sirvió de nexo para la labor restauradora de los Precursores”.

regionalista e romântico, quanto aos procedimentos metodológicos aplicados, enxerga-se também no facto de Varela Silvari (1874) ter utilizado como critério seletivo dos produtores musicais inventariados o lugar de nascimento deles, que devia ser o Reino da Galiza, vetor que, se lembramos, fora empregado nas primeiras histórias literárias galegas oitocentista, antes da assimilação hegemónica do critério linguístico.

A assunção dos critérios tirados do modelo historiográfico romântico tivo outros efeitos adversos para o tratamento do fenómeno teatral e operático registrado na Galiza urbana do século XVIII. A implementação do critério do lugar de nascimento na seleção dos agentes musicais fixo com que fossem excluídos os diretores musicais, compositores ou músicos de procedência espanhola ou italiana, sendo, de modo destacado, os italianos os mais numerosos, mormente como compositores nas capelas catedralescas. Estes agentes das capelas musicais chegaram a organizar encenações operáticas, como foi o caso de Buono Chiodi (Alén, 1985, 2009, 2010), ou até a ser contratados circunstancialmente por companhias como músicos dos seus espetáculos (Alén, 1998), de aí que este critério excludente da nacionalidade opacou todos estes processos que interligavam a esfera musical religiosa com a profana, objeto do nosso interesse.

Por outro lado, julgamos importante examinar dous trabalhos referenciais na historiografia musical espanhola que achegáram um ponto de vista mais atento à diversidade geográfica espanhola e à diferente implantação da atividade teatral e operática em diferentes cidades da Coroa espanhola que tinham condições de acolhimento das companhias italianas mui parecidas com as cidades galegas.

Em primeiro lugar devemos examinar a obra de **Soriano Fuertes** que tem um carácter pioneiro –destacado com orgulho pelo seu autor⁴²– como primeira tentativa historiográfica musical no campo intelectual espanhol, a *Historia de la música española: desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, publicada entre o ano 1855 e o ano 1859. A metodología aplicada nom se centrou, como tínhamos visto nalgumha achega historiográfica galega, em certos agentes musicais seleccionados, antes bem adotou umha visom social e histórica de todo o que envolvia os processos musicais. Esta ambição está presente também na abordagem doutros territórios (Alemanha, Grande Bretanha, Portugal, Flandres, etc.), até de fora da Europa, como Turquia e diferentes países árabes, para além da fronteira da Coroa espanhola. No entanto, só um capítulo, o número 29, dumha obra que estava formada por quatro volumes, foi reservada a falar dos fenómenos musicais, nomeadamente dos operáticos, que nom se situavam em Madrid, numha alínea específica intitulada “Costumbres teatrales” dedicada aos “teatros de provincias”, mas, sem ser tratada nengumha cidade galega: “[...] se dieron estas funciones cada dia con mas lujo y ostentacion: teniendo ópera fija Madrid, Barcelona y Cádiz, y por temporadas, Valladolid, Sevilla, Granada y Zaragoza” (Soriano Fuertes, 2003 [1855-1859]: 167, cap. 26). O protagonismo dos coliseus de Madrid é explicado mais adiante por Soriano Fuertes (2003 [1855-1859]: 225) numha reflexom que deixa ver que esta decisom procedimental também respondia aos seus juízos de valor a propósito da qualidade da atividade teatral e operática nos coliseus “de provincias”:

Los teatros de provincia, en la época que vamos historiando, arrastraban una vida miserable perseguidos aun por el fanatismo religioso, y desacreditados por las malas compañías que en ellos funcionaban; esceptuando el de Barcelona, en donde tanta afición ha habido siempre á la música y la declamacion, y tan buenas compañías de uno y otro género han trabajado constantemente.

⁴² “Yo voy á [sic] abrir con orgullo el primero ante la Europa, las páginas de nuestra historia musical: voy á [sic] rasgar el velo que oculta ciertos descubrimientos que algunos se han apropiado á [sic] mansalva [...]” (Soriano Fuertes, 1855: 11).

Portanto, vemos que salvando desta análise a Barcelona, o autor projeta umha série de ideias –a pior qualidade das companhias ou o influxo religioso- que posteriormente colocaremos em questom, nomeadamente no sub-capítulo 4.1. –sobre a qualidade técnica das companhias que se instalárom na Galiza urbana- e no sub-capítulo 4.3.3. a propósito da oposiçom teatral. No entanto, estas ideias incidírom à hora de excluir do seu campo de interesses o desenvolvimento operático nas principais cidades galegas da altura.

O segundo trabalho sobre o qual nos queremos deter é a obra de **Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España* (1917)**. Já no prólogo o autor expressa que este projeto historiográfico vai ter como fim o estudo da ‘instituiçom’ teatral⁴³, o qual permite adivinhar umha focagem do feito operático como fenómeno integral, em que intervenhem muitos elementos, para além dos próprios produtos musicais operáticos (que, neste caso, também som abordados com umha forte base empírica, descrevendo o nome dos compositores, dos libretistas, dos cantantes e músicos que os executárom, em que ano e em quais coliseus específicos tivo lugar o espetáculo), que figuram condicionados por esta instituiçom (as companhias –quer de nacionalidade espanhola, quer de nacionalidade italiana-, os seus problemas de assentamento em determinadas cidades, etc.) ou que a condicionam (a este respeito chegam a ser enunciadas algumas decisons concretas de gestom teatral tomadas desde o campo do poder, a aprovaçom de regulamentos para coliseus, a referência a certos acontecimentos políticos que desencadeárom eventos teatrais, como as coroaçons, etc.). Mais umha diferença que trouxe esta obra para a historiografia musical espanhola foi a pretensom –porém, nom plenamente atingida- de dar conta do fenómeno operático desenvolvido fora de Madrid, chegando Cotarelo y Mori (1917: 255) a denunciar, mui sintomaticamente, o esquecimento historiográfico dispensado a outras cidades periféricas do Reino espanhol: “Como está aún por escribir la historia del teatro de nuestras capitales de provincia, excepto Sevilla y algo Valencia, no conocemos el origen y fundación de los edificios destinados al arte dramático en Cádiz”. Em consequência o autor dedicou um capítulo completo à atividade teatral em Barcelona -o capítulo 8- e destinou um capítulo inteiro -o 9- ao fenómeno teatral que decorreu em diferentes cidades espanholas: em Cádiz -considerada por Cotarelo y Mori (1917: 255) a terceira cidade em importância teatral logo de Barcelona, atendendo ao número de funções teatrais encenadas-, Sevilla, Córdoba, Valencia, Palma de Mallorca, Cartagena, Salamanca, Logroño, Pamplona e Bilbao. A partir disto pode-se concluir, por um lado, que embora o autor fizesse um esforço maior que os seus antecessores por incorporar outros centros urbanos como alvo, o tratamento nom é de nengum jeito equitativo, sendo destinada a maioria do livro à história operática dos coliseus de Madrid. A segunda conclusom, e mais evidente, que podemos tirar é que, apesar desta abrangência maior, Cotarelo y Mori (1917) nom chegou a incluir nengumha cidade galega entre as cidades que julgava mereciam ser estudadas dada a atividade teatral e operática que atraíram. Esta omissom nom se compadece com a descriçom realizada polo volume historiográfico musical de Napoli-Signorelli (1813: 417), que inseriu a cidade do Ferrol como um dos principais centros de instalaçom da ópera italiana na Península, conjuntamente com Barcelona e Cartagena. Neste sentido é como se o saber precariamente construído a propósito da atividade teatral e operática na Galiza nunca se tivera consolidado, como resultado de diferentes priorizaçons historiográficas de tradiçom espanhola ou galega, apagando-se desta maneir a memória dos itinerários seguidos no Reino espanhol polas companhias espanholas e italianas, que incluíram como destino regular as cidades galegas mais

⁴³ “Cosa notoria es que, generalmente hablando; se, ofrecen casi siempre oscuros los orígenes de las instituciones, aunque no sean muy remotas, ya por la humildad de su principio o bien porque, mezcladas con otros elementos ajenos, aparece confusa su propia esencia y borrosos sus límites y contenido” (Cotarelo y Mori, 1917: 5).

relevantes no século XVIII em termos políticos, económicos e demográficos. Além disto, como se deduz do próprio título, nesta obra não se observa nenhum problema à hora de dar cabimento aos espetáculos operáticos de origem italiana, não sendo interpretados como repertórios forâneos e ilegítimos com objeto de estudo, nem mesmo quando se tratava dumha produção operática composta por músicos italianos e encenada em língua italiana por *troupes* desta nacionalidade.

O balanço do exame de como foi abordada a atividade teatral e operática pela historiografia musical espanhola é mui negativo, não diferenciando-se do que acontecia com os trabalhos musicológicos produzidos por agentes intelectuais galegos, dado que também estes discursos historiográficos tinham como alicerce o modelo historiográfico de base romântica e nacional(ista). A este respeito Soriano Fuentes (1855-1859, vol. 1: 227) explicita a sua empresa nacionalista na obra, quando indica que a missão dum historiador musical não é somente reconstruir os factos mas ‘enriquecer’ “la gloriosa historia de su nacion”- e subsequentemente entranhavam limites quanto à consideração da atividade teatral no Reino da Galiza setecentista. Em casos como o da história da ópera de Cotarelo y Mori (1917), a inflação de saber a respeito dos processos operáticos de Madrid e a descompensação, apesar dos esforços, em comparação com o conhecimento que pudo ser reunido sobre outros espaços urbanos da Coroa –o que não deixa de evidenciar um modelo historiográfico nacional, em que a capital assume o foco do estudo- também foi um empecilho à hora de reunir informação quanto ao nosso objeto.

Quanto ao primeiro dos problemas indicados, umha consequência da vigência dum modelo historiográfico romântico e nacional(ista) foi a invalidação do fenómeno operático como objeto de estudo legítimo dada a sua vinculação com os repertórios italianos, julgados estrangeiros e importadores dum “estilo” musical que contaminava o estilo genuíno espanhol. Estas ideias aparecem abertamente colocadas e denunciadas com firmeza pelo historiador Soriano Fuentes (1855-1859, vol. 4: 227) numha invocação dignificadora da ópera espanhola. Com efeito, este autor contrapujo explicitamente os repertórios musicais que pré-existiam à entrada do modelo operático italiano –autenticamente espanhóis na sua opinião-, com este último substrato musical italiano, defendendo que eram equiparáveis em qualidade e que foi a desídia dos agentes políticos espanhóis a que deu preferência “á las pobres imitaciones importadas” (Soriano Fuentes, 1855-1859, vol. 4: 77). Com este tipo de afirmações começou a construir-se a narrativa historiográfica da ‘invasão musical italiana’ que teve muitos continuadores, entre eles o musicólogo Antonio Peña y Goñi (2003 [1881-1885]), ainda sendo crítico com o anterior agente intelectual pela sua falta de exatidão nalguns aspetos musicológicos. Assim, Peña y Goñi numha obra histórica, publicada entre 1881 e 1885 e intitulada *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*, que não consideramos para este estado da questão precisamente por não implementar umha visão geograficamente global do fenómeno musical (pois não incorporou nenhuma alusão a outros espaços de estudo para além da capital da Coroa espanhola), aprofundou na deslegitimação da assimilação dos modelos repertoriais italianos. Este autor partindo da análise dos processos operáticos nos coliseus madrilenos, realizava a seguinte reflexão global mui crítica com a “invasión de la ópera italiana”, fenómeno que julgava como fortemente deturpador da música espanhola; todo o qual o levou a colocar em questão até a existência mesma dumha ópera espanhola (“¿Existe la ópera española?”, pergunta que deu nome a umha epígrafe do livro). Este mesmo autor insistiu nestas teses num depoimento posterior com motivo da sua admissão como membro da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción de don Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892* (Peña y Goñi, 1967 [1892]). O que nos interessa destas ideias consolidadas foi que aplicam um critério de seleção

historiográfica que obstaculizou o conhecimento pleno sobre o fenómeno operático no território espanhol. Por contra, no contributo historiográfico de Cotarelo y Mori (1917) nom se verificam este tipo de considerações deslegitimadoras dos repertórios italianos, bem ao contrário a produção operática de procedência italiana tornou-se o assunto central da obra.

De forma complementar, e derivando-se dumha conceção historiográfica que pivotava sobre um eixo nacional, em que Madrid exercia como capital da nação, outro fator historiográfico limitador foi a aplicação dumha abordagem centralista no estudo dos processos musicais e operáticos, em que os processos que concerniam às casas de comédia de Madrid, tanto comerciais quanto cortesás –só nalgumas ocasiões acompanhadas das de Barcelona-, concentráram a maioria das análises e até fõrom interpretados como modelares para a situação da diversom teatral em toda a Coroa. Esta é umha característica que afetava, ainda que com diferentes gradação, a todos os contributos historiográficos examinados (Soriano Fuertes [1855-1859], Peña y Goñi (2003 [1881-1885]; 1967 [1892]) e Cotarelo y Mori [1917]). As diferenças som, contodo, importantes já que se Peña y Goñi (2003 [1881-1885]; 1967 [1892]) estudou de maneira exclusivista a produção musical em Madrid; Soriano Fuertes (1855-1859) acrescentou umhas breves reflexons a propósito da evolução das diversons operáticas em várias cidades espanholas, ainda explicitando a sua preferência polo estudo destas práticas em Madrid por umha questom de qualidade; em quanto que Cotarelo y Mori (1917) destinou vários capítulos na íntegra a examinar a extensom do fenómeno teatral e operático em núcleos urbanos periféricos a respeito da Corte.

Século XX e XXI

Provavelmente a consequência mais visível das dinâmicas historiográficas musicais do século XX foi o aparecimento de diferentes monografias e estudos musicológicos especializados, que se centráram na pesquisa sobre a prática musical e operática em diferentes cidades da geografia espanhola (Barcelona –destacando os trabalhos de José Subirá e Roger Aliet-, Sevilla –estudada por Francisco Aguilar Piñal-, Valencia –por Arturo Zabala-, Valladolid –por Celso Almuiña Fernández-, etc.), mitigando a hegemonia da cidade de Madrid, como espaço referencial da maioria dos contributos historiográficos musicais. Esta especialização no estudo da atividade teatral e operática em zonas geográficas até o século XX secundarizadas como alvo da pesquisa afetou igualmente aos estudos musicológicos galegos, que decidírom aprofundar na produção musical circunscrita ao século XVIII, bem organizada em espaços profanos, bem em litúrgicos. Isto levou-nos a centrar a nossa análise exclusivamente na historiografia musical galega do século XX e naqueles trabalhos que se dedicaram à questom musical e operática na Galiza do século XVIII, que som um conjunto considerável, mais ainda se o compararmos com o terreno ermo que existia até o momento. Cumprem este requerimento os contributos historiográficos elaborados, no fundamental, por dous estudiosos, Pilar Alén e Xoán Manuel Carreira –a primeira especializada na música produzida e encenada em espaços religiosos e o segundo nos coliseus públicos comerciais-.

O musicólogo **Xoán Manuel Carreira** orientou os seus interesses ao estudo da atividade das companhias operáticas italianas que se deslocáram às cidades galegas do Reino da Galiza para trabalhar durante umha série de temporadas teatrais, ainda que as suas pesquisas transcendêrom as fronteiras galegas para perseguir o funcionamento destas companhias, que na maioria das ocasiões estavam constituídas por famílias –consulte-se capítulo 4.1.- durante toda a sua *tournee* pola geografia espanhola e portuguesa-. Portanto, o conhecimento fornecido polos seus trabalhos abordava um assunto fundamental para poder atingir os nossos objetivos

investigadores, que tinha a ver com como era a estrutura e o modo de agir das companhias operáticas italianas, para assim entendermos as decisões que os agentes do campo do poder tomavam a respeito desta diversom. Fôrom dous os contributos que nos resultárom mais rentáveis para a presente pesquisa: o capítulo de livro que levou por título “El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775, Nicolà Setaro” (1990), que apareceu num volumen sobre história musical peninsular *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65º cumpleaños* coordenado por Carlos Villanueva e Emilio Casares – em que definitivamente se aplicava umha focagem descentrada, que abandonava o foco historiográfico exclusivo sobre Madrid e Barcelona.

Poderíamos concluir que o primeiro dos trabalhos, **“El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775, Nicolà Setaro” (1990)**, foi o contributo de maior produtividade para responder aos objetivos da nossa pesquisa, ao centrar-se em analisar o percurso profissional da formaçom operática do empresário italiano Nicolà Setaro em diferentes centros urbanos peninsulares, mas reservando umha maior extensom para a experiência de Setaro em Santiago de Compostela, Corunha e Ferrol. A utilidade residia na própria escolha das cidades galegas – constituindo duas delas o quadro geográfico do nosso estudo-, assim como no exame preciso de todas as incidências que o empresário italiano padeceu na sua conflituosa estadia nestes lugares (tratados na seguinte ordem: Barcelona, Jérez de la Frontera, El Puerto de Santa María, Porto, Santiago de Compostela, Corunha, Ferrol, Pamplona e Bilbao), que revelou o tipo de relacionamento articulado com os poderes locais, questom fundamental na nossa pesquisa. A este respeito, resultárom mui iluminadoras as análises do autor sobre a aliança que Setaro tentou estabelecer sempre com as elites militares, em Barcelona com o Marqués de la Mina, Capitám general da Catalunha, no Porto com o Governador militar Joýo de Almada e Melo, visível nas dedicatórias realizadas polo empresário italiano (Setaro, 1990: 41-43). No que atinge às cidades galegas, o artigo forneceu-nos dados precisos a respeito da acidentada estadia de Setaro em Compostela (Carreira, 1990: 47-51) ou das companhias com que este concorreu nesta vila (as companhias espanholas de Manuel de Lucía, María Antonia Iglesias e Antonia Díaz). Quanto à Corunha, Carreira (1990: 51-56) indagou no processo dificultoso de construçom por Setaro do primeiro coliseu da sua propriedade, os conflitos com o Conde de Croix, e assinalou ao regedor perpetúo Onofre Bermúdez e ao alcalde maior Luís José Roberto entre os seus maiores defensores no campo do poder e, já por último, abordou o período que sucede à expropriaçom da casa de comédias de Setaro pola cámara corunhesa e ao relevo que quanto à atividade operática deu a companhia de Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini, na década de 1770, e a de Antonio Marchesi, a finais da década de 1790. A última das cidades abordadas foi Ferrol (Carreira, 1990: 56-58) e nesta crónica das experiências do empresário italiano na cidade naval o autor abordou novamente as relaçons de Setaro com os agentes de poder local, muito mais positivas neste caso graças à intervençom das elites militares do Ferrol em seu favor, como também tratou a concorrência que na cidade se estabeleceu entre esta companhia e a de Antonia Díaz. Sem dúvida, os momentos em que Carreira (1990) desvendou mais polo miúdo as relaçons do empresário italiano com os diferentes poderes locais e os representantes das elites sociais, significárom provavelmente o contributo mais valioso para a nossa investigaçom, ao permitir-nos fixar algumas ideias prévias que nos ajudarám a elaborar as nossas hipóteses de partida, oferecendo-nos dicas para orientar a pesquisa. Certo é que outras ponderaçons do autor quanto aos repertórios ou peças concretas que pudo ter encenado nas cidades examinadas neste artigo –assunto que toca numha alínea específica “El repertorio de Setaro” (Carreira, 1990: 70-74)- temem grande valor musicológico, mas resultam menos produtivas atendendo às priorizaçons e aos objetivos que temos estabelecido.

Além disto, outra ideia de que nos termos servido foi a análise arriscada por Carreira (1990:

63-69), no ponto “Setaro empresário”, em que, como se indica, o autor interrogava-se quanto à figura de Nicolà Setaro como agente empresarial, que teve como principal objetivo lutar pela sua independência ou soberania comercial –estabelecendo uma estratégia comercial específica, que consistia em financiar a edificação dos coliseus e assim tornar-se o seu proprietário e gestor-, com o fim de diluir a dependência que existia com as câmaras municipais como principais administradoras das casas de comédia públicas⁴⁴. À luz desta questão colocou Carreira (1990: 64-65) também as diferentes fórmulas existentes de organização de espetáculos teatrais –o teatro cortesão, o teatro público, administrado por congregações religiosas ou político-civil...-. Esta tese é muito interessante porque está intimamente ligada à questão do condicionamento da atividade teatral pelo campo do poder, uma questão fulcral que exploraremos no presente trabalho. Outro ponto tocado por Carreira (1990: 74-78) que resultou produtivo para nós foi a sua tentativa de reconstruir empiricamente a morfologia, com os seus respetivos membros, das companhias operáticas italianas que de alguma forma estiveram relacionadas com Nicolà Setaro. Seguindo as companhias italianas um modelo endogâmico de agrupamento familiar (a maioria eram membros de uma mesma família e mantinham vínculos de parentesco com as outras troupes existentes) era fácil serem encontradas muitas ligações entre diferentes companhias e os apelidos familiares ajudavam a elaborar este mapa. Este conhecimento foi útil na medida em que nos permitiu associar o nome de atores e cantantes encontradas nas fontes primárias a umas companhias em concreto, que também apareceram na nossa pesquisa (a companhia dos Ambrosini, dos Nicolini, dos Marchesi, dos Penchi), solicitando licença para encenar em diferentes períodos no Ferrol e na Corunha. No plano metodológico devemos colocar em destaque o aproveitamento que Carreira (1990) realizou das fontes arquivísticas municipais de Santiago de Compostela, Corunha, Ferrol, Logroño, Cádiz, Valencia. Em paralelo, também nos parece importante assinalar como uma novidade na abordagem do objeto o facto de o investigador inserir na sua análise a cidade do Porto de modo natural logo de examinar a estadia de Setaro nas cidades de Jerez de la Frontera e El Puerto de Santa María e, subsequentemente ao Porto estudar a sua problemática instalação em Santiago de Compostela. O que queremos dizer com isto é que o autor mostrou uma vontade de situar o seu trabalho nas coordenadas geográficas que demandava o percurso de Setaro e não, ao contrário, adaptando a pesquisa aos limites geográficos das histórias nacionais, como se verificara até este momento.

Um ano mais tarde publicou este mesmo musicólogo o artigo **“La temporada teatral 1791-92 en A Coruña”**, que apareceu originariamente na *Revista: Commercación del Bicentenario de la Reedificación de la Torre de Hércules* e logo publicado como separata autónomamente. Este artigo abordou uma extensa e acirrada polémica que disputaram duas companhias –a companhia cómica espanhola de Ignacio Cañizares e a companhia operática italiana de Alfonso Nicolini- e que motivou diferentes tomadas de posição dos agentes do campo do poder, adscritos às diferentes instituições com competências em matéria teatral, favorecendo uma ou outra companhia. É, com efeito, deste ponto de vista -relativo às diferentes estratégias políticas dos agentes do campo do poder, que, por seu turno, mostram as preferências em cada momento com um ou outro tipo de companhia e, dum modo mais geral, as prioridades na política teatral destes agentes-, que nos interessou muito esta polémica, que deixou a sua pegada por vários anos nos livros de acordos municipais. Este artigo incorporou uma breve preâmbulo em que deu conta de uma série de dados biográficos sobre Alfonso Nicolini e Ignacio Cañizares (Carreira, 1991: 111). Sobre o primeiro realizou um seguimento

⁴⁴ “Está claro que Nicolà Setaro opta abertamente por ser un empresario independiente pues sólo conocemos su trabajo como «compañía tipo de corte» en los primeros días de Barcelona. Ello le obliga a luchar por un modelo de producción de teatro público en un país cuyos espectáculos están sometidos a un férreo control burocrático e ideológico” (Carreira, 1990: 67).

do itinerário dos seus espetáculos pola Península, desde a sua primeira encenação em Cádiz nas temporadas entre 1762 e 1764, e da sua colaboração com Nicolà Ambrosini, ao lado dos seus desencontros com autoridades locais em Pontevedra. Quanto a Ignacio Cañizares informou o autor de que foi previamente bailarino na companhia de Bernardo Palomera e que iria protagonizar posteriormente, em 1798, um pleito similar com o empresário italiano Marchesi, permitindo-nos isto constatar a rivalidade existente entre estes dois tipos de companhias e de modelos repertoriais oferecidos. Mas o cerne do artigo, da página 5 em adiante, consistiu na reprodução literal transcrita do pleito entre estes dois empresários, nomeadamente do expediente conservado no Arquivo Histórico Nacional de Madrid, que continha dois documentos principais. Em primeiro lugar, um informe destinado ao Conde de Aranda e elaborado por um agente do Consejo de Castilla, Juan Antonio Santa María, em que sintetizava o contencioso e os escritos enviados pelas partes. A este documento seguia uma instância de Gabriel Serrano, apoderado da companhia de Ignacio Cañizares, em que defendia a legitimidade da sua companhia para encenar no coliseu da Corunha em solitário. Em consequência, a maior virtude deste contributo foi disponibilizar para todas as pesquisadoras e pesquisadores uma documentação primária mui valiosa para compreender o tipo de pugnas que se estabeleciam entre as companhias, o que pretendiam conseguir, quais os seus argumentos e estratégias de aliança com o poder, etc.

Outros estudos de Xoán Manuel Carreira que, de modo mais complementar, nos ajudaram a compreender aspetos da vida teatral no Reino da Galiza foram os seguintes, que trataremos por ordem cronológica, começando pelo primeiro artigo que dedicou à história da ópera, os seus *Apuntes para la historia de la ópera en Galicia* (1984). Este é um trabalho exploratório em que pela primeira vez reúne informações sobre a atividade operática nas cidades galegas do século XVIII, em que posteriormente aprofundou nos trabalhos que vimos de analisar (Carreira, 1990, 1991). Um segundo artigo, publicado em 1987 e dedicado à ópera, que nos forneceu dados de muita precisão foi “**La tasa de regulación del coliseo de óperas y comedias fabricado por Setaro (La Coruña, 1772)**” que saiu ao prelo na *Revista de Musicología*. Este artigo trata um assunto mui específico, o processo de taxaço da casa de comédias edificada na Corunha pelo empresário italiano Nicolà Setaro com motivo da compra, autorizada pelo Consejo de Castilla, que fora impulsionada pelo concelho da Corunha. A fonte principal deste trabalho esteve constituída por um expediente em concreto do arquivo municipal corunhês que recolhe toda a documentação administrativa gerada por este procedimento de taxaço e que Carreira (1987) decidiu examinar e transcrever (a este respeito só três páginas do artigo servem de introdução e análise do processo de taxaço, ocupando a maioria do artigo a transcrição das fontes primárias). Assim o autor achegou dados mui precisos das características estruturais do prédio teatral corunhês —os diferentes lugares, o mobiliário, o *atrezzo* da companhia de Setaro, etc.— e, de jeito mais indireto, informações quanto aos acordos assinados pela câmara corunhesa, por exemplo com a companhia cómica espanhola de Antonia Díaz para quando a aquisição do prédio fosse oficializada. Por outro lado, o ponto essencial do artigo “**Recepción del ballet d'action en la Península Ibérica: c. 1789-1800**” (1991a) publicado na *Revista Portuguesa de Musicología* foi o desenvolvimento de espetáculos de dança pela geografia ibérica e a figura dos coreógrafos responsáveis, mas a partir desta questão é fornecida informação mais completa sobre a formação das companhias italianas itinerantes da segunda metade do século XVIII, algumas delas mui ativas nas cidades galegas, como foi o caso da *troupe* de Nicolà Setaro ou, posteriormente, da dirigida por Nicolà Ambrosini e Alfonso Nicolini. Carreira (1991a) informa das características destas companhias e alguns espetáculos de dança e ópera que ofereceram nos seus diferentes destinos peninsulares, corroborando a nossa hipótese sobre o estágio destas formações operáticas no Reino da Galiza. O sintético

contributo, “**La Recepción de Mozart en España**” (1998) trouxe-nos como principal achado a informação da descoberta dum libreto de Mozart na biblioteca de Marcial del Adalid situada na Corunha, concretamente do *Don Giovanni*, no qual se incluía o elenco artístico da companhia de operistas de Antonio Marchesi que participara numha função organizada no coliseu público da Corunha em 1798. Este dado contribuiu para o reforço da nossa tese de que as companhias que trabalhárom nas urbes galegas tinham umha elevada qualidade técnica e manifestavam umha preocupação por *aggionar* a sua oferta operática, já que esta ópera de Mozart era relativamente recente, cuja estreia fora apenas umha década antes, em 1787. Por último, o capítulo de livro “**Ópera y ballet en los teatros públicos de la Península Ibérica**” (2000) funciona como umha síntese das suas achegas a respeito do desenvolvimento das funções operáticas e de bailado no território ibérico –afiançando a aposta por estudar estes dous tipos de espetáculos de modo integral, pois até foi frequente que as mesmas companhias combinasse esta oferta-. Possivelmente a reflexom mais útil para nós tivo a ver com a evoluçom da administraçom da oferta teatral por instituções religiosas a umha gestom civil e laica, assumida polos governos municipais (Carreira, 2000).

Em suma, os trabalhos de Xoán Manuel Carreira significárom um contributo importante para a nossa pesquisa, antes de mais por concernirem questons que visamos desvendar. Assim sendo, reunírom um conhecimento específico quanto à estrutura e funcionamento das companhias, ao convívio entre diferentes companhias, à relaçom das companhias com os governos municipais ou com os representantes das elites políticas e sociais. Ao mesmo tempo a sua consulta assinalou-nos um caminho investigador, aquele da riqueza informativa sobre fenómenos culturais que acolhiam as fontes administrativas municipais dada a subordinaçom da atividade teatral ao campo do poder, sendo que os estudos de Carreira soubérom tirar um grande proveito investigador à documentaçom político-administrativa consultada nos arquivos locais. Neste sentido, empregou Carreira umha metodologia rigorosa no levantamento das fontes arquivísticas, recolhendo e acumulando dados que facilitárom extraordinariamente o trabalho das pesquisadoras e pesquisadores, fornecendo nalguns casos, como temos visto em Carreira (1987, 1991), a transcriçom direta dos documentos primários. Porém, neste artigos a prioridade pareceu ser reconstruir a informaçom diacrónica disponível nos arquivos mais do que oferecer análises a propósito das informaçons apresentadas, pois estes artigos dedicárom um bom número de páginas aos textos primários transcritos inserindo apenas umha breve introduçom expositiva sobre os temas tocados nos documentos. Em consequência, julgamos estes trabalhos (Carreira, 1987, 1991) mais úteis para nós como localizadores de fontes primárias rentáveis para a pesquisa do que como fontes de saber que incorporassem novo conhecimento sobre o funcionamento da atividade teatral, objetivo este último que, ao nosso ver, cumprem outros trabalhos do autor, especialmente o completo artigo sobre a trajetória da companhia operática de Nicolà Setaro (Carreira, 1990).

No que respeita à produçom intelectual de **Pilar Alén**, a segunda autora da área da musicologia assinalada como referencial para a elaboraçom do estado da questom, esta tivo como preocupação fundamental a atividade musical e operática ligada aos espaços religiosos, mormente às capelas musicais das catedrais galegas e espanholas, preocupaçons *a priori* afastadas das da presente pesquisa. Porém, a partir dumha metodologia de focagem integral e relacional e especialmente atenta para com os processos sociais, as pesquisas da autora acabárom tocando questons mui pertinentes para nós. Antes de mais abordaremos duas obras, da responsabilidade de Pilar Alén, que encaixam de modo mais ortodoxo no modelo das histórias da música, em consequência, evidenciando mecanismos historiográficos de priorizaçom de determinadas etapas, de determinados produtores e produtos –em definitivo, de seleçom e hierarquizaçom-, como temos analisado para as histórias da literatura.

Examinaremos primeiro a *Historia da música galega: cantos, cantigas e cánticos* (1997) de **Pilar Alén** publicado por Edicións A Nosa Terra. Ficou patente neste volume a finalidade divulgativa e a pretensão de sintetizar os principais acontecimentos musicais da história da Galiza segundo os critérios implementado pela autora. Isto provocou que no período destinado à “Idade Moderna” a produção musical analisada fosse quase exclusivamente a ligada às capelas músicas das catedrais galegas –área em que esta musicóloga se especializara- e que reservasse uma pequena secção de três páginas à história da ópera em Galiza. Nestas páginas, partindo do fundamental das pesquisas de Xoán Manuel Carreira, concentrou a história das principais companhias de ópera italiana que penetraram no Reino da Galiza da segunda metade do século XVIII, salientando o facto de estas encenarem em italiano e de todos os agentes integrantes das formações operáticas –diretores, coreógrafos, atrizes, atores, cantores, cenógrafos...- procederem da Itália (Alén, 1997: 108). Outro aspeto que fora sugerido por Carreira (1990), mas em que esta historiadora musical colocou o foco foi o intenso relacionamento das urbes galegas com o Reino de Portugal, em particular com Porto e Lisboa, cidades em que se vinham de executar os produtos operáticos trazidos pelas companhias italianas aos coliseus galegos e, do mesmo jeito, acrescentou a autora uns dados desconhecidos sobre trocas de agentes musicais, a contratação de músicos das catedrais galegas para tocar nas casas de comédia portuguesas com as formações operáticas⁴⁵. Um interrogante central a que tentaremos responder na nossa investigação –a saber, o nível de apoio dos agentes do campo do poder à diversão teatral e operática e os discursos em que descansavam as distintas posições defendidas, do qual nos ocuparemos em profundidade no capítulo quarto- foi sinteticamente abordado por Alén (1997) nesta breve história da música. Assim pois, Alén (1997: 110) afirmou que o critério da perversão moral fora o invocado com mais força ao serem recebidas no Reino da Galiza as primeiras companhias operáticas italianas, mas com o tempo este fora substituído pelo interesse em proteger as companhias cómicas espanholas e garantir um certo equilíbrio em ingressos (“agora o problema consistia em fazer compatíveis -temporalmente, entendese- as representações operísticas com as dos empresários de Comedias espanhóis”), o que não evitou que se ocasionassem contenciosos entre as companhias cómicas espanholas e as italianas especializadas em ópera. Complementariamente Alén (1997: 108) aludiu ao influxo negativo exercido pelos pregadores religiosos, como o que representou Frei Diego José de Cádiz, ao motivarem um incremento da oposição, especialmente dirigida ao trabalho dos operistas italianos. Mas, do outro lado da balança apontou para a utilização pelas autoridades políticas dum critério favorável à admissão das companhias de ópera italiana, que consistiu em que “gracias precisamente a esas representações, se conseguían substanciosos beneficios para os Hospitais e Hospícios, xa que os cartos recadados pasaban case integramente a estas institucións” (Alén, 1997: 109). Em síntese, se estas últimas questões colocadas tiveram uma abordagem exploratória e superficial –dadas as limitações dumha obra historiográfica musical que atacava vários séculos-, contudo, cumpre ser destacado que o tipo de perguntas realizadas e os fins que estas perseguiram eram em muitos casos levantados pela primeira vez. Além disto, estes objetivos investigadores acomodavam-se em boa medida aos fixados na nossa pesquisa – e que ocuparam boa parte do capítulo quarto do presente trabalho- que partiam também dumha metodologia própria da história social e da história da cultura; de aí que as dicas fornecidas por

⁴⁵ “Nesta época foi moi intensa a relación -a nivel musical- entre Galicia e Portugal, en concreto con Lisboa e Porto. De feito, case todas as óperas representadas nestas dúas cidades eran rapidamente acollidas en Galicia. Por outra parte, o transvasamento de músicos -cantores e instrumentistas- dun lado a outro da fronteira foi constante desde o establecemento da ópera en ambos os países. [...]

“Hai abundantes noticias sobre as ideas e vindas de músicos dunha e doutra parte, así como das “escapadas” de diversos músicos das catedrais galegas para tocar nos teatros portugueses. Tal é o caso do violinista FRANCISCO MORENO [sic] (pai da celebre cantante Benita Moreno)” (Alén, 1997: 109).

Alén (1997) fossem um importante contributo para poder orientar a nossa pesquisa.

Mais umha obra historiográfica com objetivos mui semelhantes ao trabalho precedente foi a *Breve historia da música galega* (2004) de **Pilar Alén**, que apareceu na mesma editora. Como o seu título antecipa a extensom reduzida deste manual de história musical impujo um tratamento ainda mais reduzido e sintético da atividade operática –sem abordar as práticas das companhias de comédia espanhola-, que a autora resolveu nuns breves parágrafos. Neles Alén (2004: 28-29) sumariou um conjunto de reflexons gerais, já incluídas em Alén (1997), sobre a penetraçom no território urbano galego de companhias operáticas itinerantes de procedência italiana, as reticências demonstradas polos agentes do campo do poder, etc. Provavelmente a maior novidade consistiu em incidir na existência dum roteiro estabelecido na Península, que seguia diferentes pontos costeiros da Península, adentrando-se nas cidades galegas vindo de Portugal: “[...] tras percorren algúns puntos costeiros da Península, como Barcelona e Cádiz, pasaban por Lisboa e Porto e, finalmente entraban en Galiza comezando pola Coruña, para trasladárense despois a Ferrol, Lugo, Santiago e Pontevedra” (Alén, 2004: 28).

O seguinte capítulo de livro de **Pilar Alén**, intitulado “**O Clasicismo musical en Galicia**” (1998), resultado da participaçom da autora no congresso de musicologia *O Feito Diferencial Galego na Música em Santiago de Compostela*, também parte dumha revisom da história musical galega, limitada temporalmente neste caso, a partir da etiqueta do “classicismo musical”, ao período balizado entre a segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX. O grosso deste trabalho foi dedicado às práticas musicais associadas ao âmbito religioso das catedrais galegas, sendo que reservou um extenso espaço a expor informaçons sobre o funcionamento das capelas musicais destes centros eclesiásticos, as composições ali produzidas, assim como fõrom inventariados os principais mestres de capela das catedrais de Santiago de Compostela, Mondonhedo, Tui e Ourense entre 1750 e 1830 (Alén, 1998). Apesar da extensom desigual, fõrom dedicadas algunhas páginas ao fenómeno operático que decorreu nos espaços profanos urbanos e, como já figera em Alén (1997), referiu o processo de instalaçom das companhias italianas nas principais cidades galegas, colocando em destaque a figura pioneira de Nicolà Setaro (Alén, 1998: 209). Posteriormente tocou alguns aspetos considerados em trabalhos anteriores, tais como os critérios aduzidos em contra ou em favor do espetáculo operático, mas também acrescentou dados e análises novas, nomeadamente a respeito das zonas de confluência entre as atividades musicais de âmbito sagrado e secular. Assim, Alén (1998: 210) aprofundou na questom da colaboraçom de músicos das capelas catedralescas com as companhias italianas de ópera com o fim de obterem um salário extra. Se num início os cabidos obrigaram aos agentes musicais a assinarem um contrato de exclusividade, aos poucos fõrom mais laxos, cientes dos reles salários com que podiam pagar aos seus músicos, os quais, aliás, fõrom piorando, especialmente nas primeiras décadas do século XIX, nos anos da Guerra contra as tropas francesas⁴⁶. Este ponto de vista é mui interessante para a nossa pesquisa tanto pola perspetiva metodológica quanto por reforçar a hipótese da provável contrataçom de músicos locais polas companhias italianas de ópera em cada cidade em que estiverem temporariamente instalados –assunto que resgataremos no capítulo 4.1.-.

Mais recentemente **Pilar Alén** redigiu o artigo “**Música y catedrales: las "óperas" de**

⁴⁶ “Para formar as orquestras recrutábanse músicos locais, moitos deles establecidos xa nos templos catedralicios. A reacción dos Cabidos foi unánime ó respecto: prohibían a todo “dependente” da catedral acudir a tocar nas óperas, baixo pena de despido. Non obstante, as ganancias que podían obter estes músicos pola súa participaci3n nas óperas era un aliciente e unha tentaci3n difícil de vencer. Un dos casos máis coñecidos é a “escapada” de Francisco Javier Moreno García, violinista da catedral compostelá, ás óperas representadas no Porto na temporada de 1793. Para poderse trasladar fóra de Santiago manifestou ó Cabido que necesitaba pasar á cidade da Coruña para recuperarse da súa enfermidade. Unha vez descuberta a farsa, foi despedido sen contemplaci3ns polos membros do Cabido compostelán” (Alén, 1998: 210).

Buono Chiodi, un singular legado al margen del culto religioso” (2010), dado ao prelo pola revista *Semata*. Neste contributo dedicado a um assunto mais específico, a trajetória do mestre italiano da capela musical da Catedral de Santiago de Compostela, Buono Chiodi, percebe-se com grande claridom a proposta metodológica e analítica de Alén que se esforça em aplicar sempre umha visom interconetada dos processos musicais e operáticos. De aí que, para compreender o que envolvia a estreia em Santiago de Compostela dos dous produtos operáticos compostos por Chiodi para festejar os correspondentes anos santos, a autora decidisse explicar o momento específico polo que passava a oferta de espetáculos em Compostela, isto é, tanto no que respeita às encenações em espaços religiosos quanto profanos. Assim na alínea "El retorno de la ópera a Santiago: El legado de Chiodi" informou de que entre os anos 1769 –quando dera começo de forma estável a atividade teatral nesta cidade- e 1770 nom se oferecera nengumha ópera, ainda que na temporada teatral 1771-1772 a companhia cómica de María Antonia Iglesias sim estivera em ativo e até chegara a encenar umha “zarzuela” (Alén, 2010: 476), e em 1773, quando dava começo o ano jubilar, as companhias de María Antonia Iglesias e a italiana liderada por Setaro pediram novamente permissons para encenar, contodo estas nom foram concedidas por existir um veto de representação teatral com motivo, com efeito, da excecionalidade religiosa desse ano:

Mientras discurría el Año Santo, tanto Nicola Setaro como María Antonia Iglesias volvieron a solicitar al Concejo sendos permisos para realizar sus respectivos espectáculos. Pero en esta ocasión la respuesta fue negativa ya que, después de ser estudiado el tema, tras varias presiones por parte del clero, el Consejo de Castilla prohibió por Real Cédula la representación de óperas y de comedias, especialmente por tratarse de un Año Santo (Alén, 2010: 477).

Já na parte central do artigo Alén (2010: 478 em adiante) empreendeu a análise das duas peças operáticas compostas por Buono Chiodi no tempo da sua direção da capela musical compostelá: *De las venturas de España la de Galicia es mejor*, estreada em 1773, e a ópera *La Birba*, encenada em 1774. Estas partirom do projeto dumha capela musical religiosa, a da Catedral de Santiago de Compostela, e, além do mais, o seu diretor e compositor recebia um salário da instituição religiosa do Cabido. Mas, as duas obras, se no que respeita aos seus conteúdos, podiam encaixar com repertórios de exaltação da mensagem jubilar –especialmente a primeira, que tratava a história da vinda milagrosa do corpo do Apóstolo-, no que atende aos seus elementos repertoriais musicais seguiam as diretrizes dos modelos operático italianos profanos, como defendeu Alén (2010), sendo esta a nosso ver umha das conclusons mais importantes que sugere este artigo⁴⁷. Noutro ordem de cousas Alén (2010: 478) interrogara-se

⁴⁷ A propósito da obra *De las venturas de España la de Galicia es mejor* (1773) indicou Alén (2010: 479) que, por um lado, a peça possuía um “claro carácter cuasi-litúrgico y catequético” ao levar aos palcos a tradição lendária da chegada dos restos do Apóstolo a Santiago. Por outro lado, esta peça fora apresentada literalmente no libreto como um “poema sacro melo drammatico” [sic], no entanto, explicou Alén (2010: 479) que contara com umha “compleja escenificación” –que utilizara umha sofisticada maquinaria, dado que existiam “escenas verdaderamente aparatosas, como ángeles que bajan en balancines, un dragón que aparece en medio del bosque, etc.”- e se a isso somamos o facto de ter reunido a “los mejores cantantes de la catedral: los tiples Giuseppe Ferrari y Felice Pergamo, los contraltos Carlo Mauro y Giovanni Brunelli y los tenores Francisco Romero y Sebastián Mercado” e possivelmente a todos os músicos da catedral, como “comparsa” –como segue informando a autora-; parece-nos que aproxima muito esta encenação das óperas italianas representadas nos coliseus públicos, especialmente com motivo das ocasiões em que era festejado algum acontecimento ligado à família real.

No que atinge à peça encenada no ano a seguir, *La Birba* (1774), o influxo do modelo repertorial italiano aparecia ainda mais evidenciado, começando polo facto de ter como base o libreto dum dos dramaturgos e libretistas italianos de maior sucesso na altura, Carlo Goldoni (Alén, 2010: 480). A pesar de ser etiquetada no libreto como um “*divertimento*” e de, na opinião de Alén (2010: 480) nom poder considerar-se em rigor umha ópera (“en el pleno sentido de la palabra”), contodo, fora tipificada, como especifica a própria autora, pola documentação do arquivo catedralesco e polos seus catálogos de música como “ópera”, o que nos parece a razón mais pertinente para lhe dar tal consideração porque no espaço social da altura funcionava como tal. Para

quanto às características do evento público em que fôrom encenadas estas peças operáticas. Neste sentido hipotetizou quanto ao lugar exato em que fora representada a primeira delas, *De las venturas de España la de Galicia es mejor* (1773) –se este fora na Praça do Obradoiro, que parece a tese mais convincente, ou no claustro da Catedral-. Assim pois, afirmou que um ensaio realizado previamente contara com a participação dum representante da rica burguesia local, o médico do Cabido e catedrático de Cirurgia e Anatomia na Universidade de Santiago de Compostela, Pedro Gómez de Bedoya, apesar de admitir que seguiam existindo grandes incógnitas, “como por ejemplo, quienes asistieron a la representación en calidad de autoridades, si es que hubo alguna tribuna especial para ellas” (Alén, 2010: 479). O que queremos expressar com isto é que, ainda estudando outro tipo de fenómenos teatrais e musicais, organizados por companhias teatrais e operáticas leigas, e noutras cidades galegas costeiras, ao longo desta pesquisa realizaremos perguntas mui semelhantes sobre as circunstâncias mui precisas de organização das performances teatrais, sabendo quem estava, qual lugar era ocupado, de que maneira agia, etc. Particularmente aprofundaremos nestes aspetos no capítulo quinto porque com eles procuraremos indagar o rol ocupado por cada agente e instituição durante este tipo de encenações públicas. Por último, este artigo deitou luz sobre as posições complexas e variáveis dos agentes religiosos em torno da atividade teatral e musical –assunto abordado no sub-capítulo 4.3.-, resolvendo que as posições do Cabido eram, por regra geral, mais aberturistas com os repertórios operáticos italianos, pois fora esta mesma instituição a que contratara Buono Chiodi, especializado neste estilo (Alén, 2010: 477). Esta autora diferenciou claramente a política musical do Cabido da que mostrara o arcebispado de Santiago de Compostela, especialmente durante o mandato do arcebispo Bocanegra, beligerante contra o mestre italiano, como tem sido observado (Alén, 2010: 484).

O último trabalho analisado representante da historiografia musical foi a *Historia da Música en Galicia*, da autoria de **Lorena López Cobas**, que apareceu em 2013 na editora Ouvirmos. Este volume visou implementar um tom enciclopédico e pedagógico, alimentando-se da produção académica que se fora acumulando na esfera musicológica galega, principalmente bebendo dos trabalhos de Alén (1997, 2009) e Carreira (1990), com escassas elaborações próprias. Esta dívida enxerga-se também nas questões colocadas pela obra, pois muitas foram já articuladas pelos trabalhos de Pilar Alén: a instalação das *troupes* italianas em diferentes urbes galegas e a edificação dos primeiros prédios teatrais, a provável contratação de músicos locais pelas companhias italianas de ópera, o deslocamento de agentes musicais entre as cidades galegas e portuguesas, a transferência de produtos e repertórios musicais entre o âmbito religioso/catedralesco e o âmbito civil urbano, a oposição à ópera fomentada por certas autoridades eclesiásticas, etc. (López Cobas, 2013: 205-206). O influxo de Alén também se pode encontrar na relevância que foi dada à produção musical de âmbito religioso (esta ocupou um capítulo autónomo, enquanto que a atividade musical profana apenas duas páginas), e na referência à trajetória do mestre musical Buono Chiodi (López Cobas, 2013: 206). No entanto, no que respeita à esfera da música eclesiástica, López Cobas (2013: 206) forneceu uma informação até onde sabemos não recolhida previamente, que consistiu na organização da função dumha ópera na Catedral de Mondonhedo, com libreto de Carlo Goldoni e Gaetano Martinelli e com partitura de Pedro Almeida Mota. Este dado é relevante porque dava ainda mais consistência à tese das conexões entre as encenações musicais nos espaços eclesiásticos e a atividade operática italiana dos coliseus públicos. Ao lado da esfera musical religiosa,

além disto, o arcebispo compostelán Francisco Alejandro de Bocanegra y Xibaja julgara-a como pouco conveniente e apresentara uma queixa formal ao Cabido contra este espetáculo porque este manifestava um estilo musical plenamente italiano “y con grandes dotes teatrales” (Alén, 2010: 481).

reservou umha breve secção para a atividade musical de natureza nom sacra, intitulada “4.3.2. O xénero dramático”. Nela a autora atendeu o fenómeno da instalaçom no Reino da Galiza das primeiras companhias italianas do 1768 até os primeiros anos do decénio de 1770, concentrando-se na atividade levada a cabo por Nicolà Setaro em várias cidades galegas – acrescentando nestes destinos a vila de Pontevedra, que nom fora assinalada por Carreira (1990)- para se locomover depois a Bilbao e Pamplona (López Cobas, 2013: 205). Para finalizar esta alínea conclui López Cobas (2013: 205) com a afirmaçom de que “era dificultoso atopar un espazo onde facer as representacións, converténdose as prazas e mesmo as casas particulares en escenarios temporais”. Mas, nom podemos concordar com esta ideia ou, quanto menos, nom resulta válida para as últimas décadas do século XVIII, pois, com a exceçom dos anos em que os coliseus comerciais estiveram encerrados por risco de ruína –principalmente em trechos temporais do decénio de 1780- nas décadas de 1770, 1790 e mesmo na de 1800 existiu umha oferta regular de espetáculos articuladas em temporadas no Ferrol e na Corunha nas sus respectivas casas de comédia públicas.

Como síntese analítica do discurso historiográfico musical, julgamos que tivo lugar um avanço no saber musicológico sobre o nosso objeto, que consistiu na superaçom das fronteiras geográficas delimitadas por distintas administraçoms políticas –entre o Reino da Galiza, o Reino de Portugal e o Reino espanhol- à hora de examinar o desenvolvimento dos processos teatrais e operáticos, que habitualmente pulárom estes limites, em boa medida como resultado do itinerário laboral natural das companhias. Num sentido diferente transcendeu-se a separaçom entre as dinâmicas musicais e operáticas dos espaços religiosos e daqueles outros seculares, por exemplo através do estudo das trocas de músicos, focagem especialmente visível em Alén (1990, 1998, 2010). Em termos mui gerais, umha vez elaborado o estado da questom, observamos um incremento do conhecimento sobre a atividade operática e musical no Reino da Galiza na narraçom historiográfica musical do século XX em comparaçom com a do século anterior, graças aos trabalhos de Xoán Manuel Carreira e Pilar Alén, e, sobretudo, um saber mais descentralizado, que atingia diferentes cidades peninsulares fora do circuito de Madrid e Barcelona. A este respeito Carreira (1990: 27) lamentara que os estudos musicológicos tradicionais espanhóis ignoraram durante bastante tempo a assimilaçom exitosa do modelo repertorial italiano em pontos geográficos tam distintos como “Bilbao, Burgos, Cádiz, Cartagena, Córdoba, A Coruña, Estella, Ferrol, Granada, Jerez de la Frontera, Logroño, Málaga, Murcia, Palencia Palma de Mallorca, Sevilla, Valencia, Valladolid, Zamora y Zaragoza, bien documentadas ya” (Carreira, 1990: 27).

Por outro lado, avaliamos que, embora os contributos historiográficos de Carreira teriam servido para alimentar o vazio de informaçom quanto ao fenómeno operático no Reino da Galiza, seguiu existindo umha inclinaçom a um número de trabalhos maior sobre os espaços musicais religiosos. Podemos conjeturar a este respeito que, de jeito análogo à historiografia literária –a qual considerava um grave problema a ausência dum corpus literário em galego-, nos estudos musicológicos acontecesse o mesmo com a escassa sobrevivência de partituras e libretos das peças encenadas, estando as capelas musicais muito melhor surtidas em material documental musical do que os arquivos municipais, como justificou ao respeito Alén (1998: 187).

No fim de contas encontram-se concomitâncias entre a historiografia literária e a historiografia musical, no que tem a ver com linhas de interesse, como pode ser a importância conferida à materialidade do produto literário e musical, em outras palavras, à conservaçom dos textos literários e musicais (libretos e partituras). De modo complementar, era especialmente valorizado nas duas esferas artísticas –e, por isso, merecedor da atençom académica- quando

estes produtos conservados pertenciam a um produtor adscrito às coordenadas geográficas, estilísticas e linguísticas do espaço em que tinha lugar a tal atividade musical ou operática. Contudo, a produção intelectual de Xoán Manuel Carreira e Pilar Alén, dadas as suas escolhas metodológicas, não desatenderam os fenómenos operáticos italianos, apesar de terem uma origem forânea. Assim, Carreira (1984, 1987, 1990, 1991) interessou-se especialmente pelas companhias de ópera italiana instaladas na Galiza urbana setecentista, da mesma forma que Alén (1985, 2009, 2010) o fazia pela trajetória do compositor de procedência italiana e mestre da capela musical compostelá, Buono Chiodi. Incidimos neste ponto porque com estas escolhas contradiziam a tese explicativa da ‘invasão musical italiana’ que tornava ilegítimo estudar este tipo de produção nas histórias da música espanhola; uma dinâmica historiográfica tradicional que limitara o conhecimento sobre o fenómeno operático na Coroa espanhola e particularmente no Reino da Galiza da segunda metade do século XVIII. Mais uma transformação na tendência maioritária da metodologia da historiografia musical espanhola (focada no destaque de trajetórias individuais, de produtos compostos e encenados ou da análise formal destes mesmos produtos) foi a incorporação de abordagens próprias da história social. Em lógica com esta perspetiva, dotava-se de grande relevância ao estudo pormenorizado das fontes primárias –mas não unicamente das partituras ou libretos–, passavam a ser questões fundamentais as circunstâncias que envolviam o ato de produção e encenação musical –demorando-se na análise de processos sociais, políticos ou económicos que intervinham–, ainda que se pudessem combinar com o exame formal de aspetos técnicos das composições musicais e operáticas. Esta confluência de procedimentos analíticos é especialmente visível na produção intelectual de Pilar Alén, como ela mesma tem explicitado ao manifestar-se em favor da implantação dumha ‘história social da música’⁴⁸, que na sua própria definição consistiria no estabelecimento de “relaciones entre los *hechos artístico-musicales* y los *hechos sociales*, considerando que la Música es un hecho social como cualquier otro” (Alén, 1993: 186). Para visualizar esta metodologia de modo mais concreto podemos tomar como modelo o artigo “Música y catedrales: las “óperas” de Buono Chiodi, un singular legado al margen del culto religioso” (2010). Neste trabalho a historiadora disponibilizou um exame formal dos produtos operáticos (*De las venturas de España la de Galicia es mejor* [1773], *La Birba* [1774]) que estreou em Compostela o compositor Buono Chiodi e, conjuntamente, indagou sobre os apoios nas instituições do campo do poder com que contara este agente musical, e as polémicas em que estivera envolvido, a partir da análise da correspondência trocada entre uma série de agentes adscritos às principais instituições eclesiásticas da cidade que detentavam um papel muito ativo na gestão da atividade operática e musical. Em consequência, dum lado aplicou uma metodologia mais tradicional nos estudos musicológicos, que passava pela análise formal ou técnica dos produtos musicais, alternando esta com um estudo analítico dos processos sociais e políticos que condicionaram os processos musicais.

2.3. A HISTORIOGRAFIA URBANA E NAS HISTÓRIAS DA ARQUITETURA

Com o objetivo de elaborarmos o estado da questão sobre o nosso objeto nesta área de conhecimento, consultaremos, sempre em ordem cronológica, em primeiro lugar, os trabalhos

⁴⁸ "Sería deseable la realización de estudios similares, a los ya mencionados, para tener una visión más amplia de la historia social de la música en España; unos estudios monográficos sobre etapas y lugares concretos de los diversos lugares de nuestro país. Así se podría llegar a un conocimiento de la «Historia Social de la Música en España», que debería ser completado por estudios sobre la «Sociología de la Música», en la misma línea en que se han hecho en otros países" (Alén, 1993: 191).

de historiografia geral, inscritos no século XIX e dedicados às cidades do Ferrol e da Corunha –que constituem a delimitação geográfica do presente estudo-. Estes, ocupáram-se da atividade teatral ou operática que decorreu nas citadas urbes, frequentemente dentro dumha epígrafe sobre diversões públicas, ao interpretar estas como um fenómeno social mais que se desenvolvera nos limites destas cidades galegas. Seguiremos o mesmo procedimento com um tipo de histórias da arquitetura ou da arte que se especializáram no século XX e XXI na acumulação de saber sobre a evolução dos prédios teatrais construídos no Reino da Galiza para acolherem espetáculos públicos comerciais. Cumpre ser destacado que estes últimos trabalhos, para além de incluírem um estudo arquitetónico formal, no âmbito galego realizáram umha abordagem dos eventos teatrais que ali tivérom lugar e dos agentes e instituições envolvidas. Portanto, estes dous tipos de narrativas historiográficas partilham o facto de focarem a atividade teatral sempre da perspectiva da sua imbricação num espaço físico –a propósito das histórias da arquitetura e da arte- e social –no que respeita às histórias urbanas-. Dado o nosso conhecimento insuficiente a respeito da evolução dos estudos de historiografia geral, de história da arte e de história da arquitetura, limitaremos-nos a reunir o saber efetivamente produzido a respeito do nosso objeto, sem neste caso termos ousado a empreender umha análise do “conhecimento construído” com as suas correspondentes dinâmicas de construção.

Século XIX

O primeiro trabalho historiográfico que se interessou pelas práticas teatrais urbanas foi a ***Historia y descripción de la ciudad de La Coruña (1845)*** do diplomata e historiador de origem basca, **Enrique de Vedia y Goossens**, que, como o seu título antecipa, colocou o foco da sua história na urbe corunhesa. O primeiro dos assuntos teatrais tocados foi a chegada à Corunha da companhia operática dirigida por Nicolà Setaro, utilizando para isto as fontes documentais municipais, como indica Vedia y Goossens (2009 [1845]: 128). Devemos destacar a este respeito que esta narração recuasse até o ano de 1767, dando conta dumha incursão mais antiga –e que nom fora recolhida pola bibliografia secundária- de Setaro em terras galegas (pois a maioria dos contributos historiográficos começam a oferecer dados da instalação de Setaro no Reino da Galiza, a partir da sua instalação falida em Compostela em 1768 e da segunda visita a Corunha nesse mesmo ano –com a exceção de Sánchez García (1997: 42), que situou a primeira entrada de Setaro na Corunha em 1764) e oferecendo valiosos dados quanto à cessão dum espaço, aparentemente de propriedade municipal, e quanto ao nome do engenheiro-arquiteto responsável da obra de construção:

Recibía entonces ella un nuevo ornato con la venida de Nicolás Settaro autor de una compañía de virtuosos de música (asi los llaman él y el libro de actas) procedente de Lisboa, que se presentó á impetrar permiso para abrir un teatro y representar óperas bufas, que era el gusto dominante en aquel tiempo; la idea agradó y fué acogida, determinando el ayuntamiento recurrir al conde de Aranda para conseguir la licencia del Rey: logróse en efecto, y habiendo señalado en 1767 para local el almacén de leña de utensilios, un jardín inmediato, y un rancho que se tomó á foro, se construyó el teatro á costa de ciento y setenta mil reales bajo los planos presentados por el ingeniero D. Feliciano Minguez [sic], y el público tuvo este recreo [] (Vedia y Goossens, 2009 [1845]: 128).

O autor continuou o seu relato dando conta do incidente de Setaro com o Capitão general

interino e a ordem de destruição do prédio teatral e a compra pública do mesmo polo concelho, em que seguiram decorrendo as “representaciones líricas y dramáticas”, nom sem fortes conflitos com os integrantes da corporação municipal corunhesa, existindo também posições encontradas entre eles (Vedia y Goossens, 2009 [1845]: 128). No capítulo 8 desta obra referido a “Edificios y monumentos civiles” encontramos um parágrafo intitulado “Teatros”, em que o historiador detalhou dados ligados à descrição técnica do prédio e nom só, sendo que Vedia y Goossens (2009 [1845]: 270) acabou sintetizando a história da vida teatral que acolheram estes coliseus, num tratamento mui semelhante ao qual veremos aplicado polo historiador contemporâneo da arquitetura teatral Jesús Ángel Sánchez García (1993, 1997, 2007). Deteremo-nos na crónica deste historiador da casa de comédias que tivo a cidade da Corunha no decurso de todo o século XVIII, já que se ocupou igualmente do teatro construído no século XIX e coevo ao autor, que nom nos interessa por ficar fora do nosso balizamento temporal. Quanto ao teatro edificado por Setaro e logo adquirido polo governo municipal da Corunha, Vedia y Goossens (2009 [1845]: 270) explicou que este se fabricara “en el año se 1768 en el foso inmediato á la Puerta Real; con motivo de haber venido de Oporto una compañía de óperas italianas al cargo de Nicolas Séttaro [sic], que empezó a dar en él funciones líricas”. Porém, logo da sua destruição outro foi construído, na “calle de la Franja, que llaman teatro viejo, que es propiedad de un particular”. Em consequência, as explicações do autor sobre a formação arquitetónica dos dous coliseus instalados na Corunha no século XVIII supera os pormenores técnicos para oferecer outros dados sobre a companhia operática de Setaro, como foi a confirmação de que esta procedia da cidade portuguesa do Porto, ideia sobre a que especularam diferentes trabalhos posteriores, mas sem citar a obra de Vedia y Goossens (2009 [1845]: 270) que, por seu turno, tampouco cita a fonte de tal informação. Fôram tratados por Vedia y Goossens (2009 [1845]: 134-135) outros aspetos ligados à administração quotidiana na Corunha da prática teatral. Assim pois, transmitiu este autor os debates plenários que tiveram lugar em torno da melhor conveniência de construir um novo coliseu teatral ou bem um hospital público⁴⁹. Cumpre assinalarmos que esta é a primeira obra historiográfica em que se reparou nas intensas discussões municipais a propósito da atividade teatral, que permitem evidenciar a notável importância política da atividade teatral. Como resultado do visto podemos concluir que esta obra historiográfica precursora foi a primeira em que a diversão teatral foi colocada com naturalidade entre os temas mais relevantes da história dumha cidade –ao lado da economia, das instituições político-administrativas, etc.-. Isto tem o seu correlato na secção de “Edificios”, já que os prédios teatrais fôram analisados por Vedia y Goossens (2009 [1845]) partilhando a mesma alínea com outras construções de natureza político-simbólica, como a casa do concelho, a sede da governação militar, etc. Em simultâneo, este contributo mostra como se realizou um verdadeiro aproveitamento das fontes administrativas municipais, procedimento aludido em diferentes trechos –sempre indiretamente e sem citar os documentos específicos, mecanismo habitual na historiografia oitocentista-. Estas questões nom som de nengum jeito menores já que inauguram um modo de fazer história que nom excluía a atividade teatral entre as preocupações dos historiadores, fenómeno que se foi esvaecendo na viragem do século XIX para o século XX, pois a partir desta altura a prática teatral ou os prédios teatrais apenas terão um espaço nos manuais de história urbana.

O seguinte trabalho de que nos ocuparemos será o estudo enciclopédico elaborado por

⁴⁹ “Se pensó igualmente en edificar un teatro nuevo en el local que ocupan las casas frente al consulado, mas á los primeros pasos hizo presente la venerable congregacion del divino Espíritu Santo y de Ntra. Sra. de los Dolores, que habiendo cedido en favor suyo Teresa Herrera una casa que tenia en aquel sitio, á fin de establecer el Hospital de Caridad, no podia consentir en venderla ni enagenarla bajo ningun aspecto. Sobre esto hubo largas cuestiones en el ayuntamiento, resistiendo vivamente algunos concejales [j j]” (Vedia y Goossens, 2009 [1845]: 134-135).

Pascual Madoz entre os anos **1845 e 1850**, o *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, particularmente dos volumes VII e VIII, em que se incluem, respetivamente, os verbetes referidos a “Coruña” e “Ferrol”. Assim, começaremos polo volume VII que dá conta das características principais da cidade da Corunha. Antes de mais, devemos indicar que a obra nom era umha história da Corunha ao uso, esta coleção visava reunir umha completa literatura estatística sobre o conjunto dos territórios da coroa espanhola, de aí que se perseguisse trazer o maior número de informações –sobre geografia e paisagem, sobre demografia, sobre educação, sobre economia, etc.-, sempre rigorosas atendendo a critérios científicos, de cada cidade ou vila analisada. Portanto, no tomo VII encontramos umha alínea intitulada “Teatros” em que se dá conta de todos os dados sobre os diferentes prédios teatrais com que contou Corunha. Como vemos, segue-se umha estrutura parecida à que empregou Vedia y Goossens (2009 [1845]), até no facto de incorporar duas epígrafes, umha dedicada ao “Teatro Viejo”, sito na rua da Franja, e outra sobre o “Teatro Nuevo”, construído em 1838 e que estava em pé no momento de redação desta obra. Neste caso a abordagem acometida é muito mais técnica, acrescentando informações mui precisas sobre as características técnicas do prédio, mesmo oferecendo a altura e as dimensões concretas do coliseu e de cada umha das suas partes interiores, ao igual que dos elementos ornamentais⁵⁰. Nesta mesma alínea, contodo, o autor (1845-1847, tomo VII: 98) citou precisamente a história de Vedia y Goossens (2009 [1845]) –confirmando que era o único estudo que achegara antes deste informação sobre esta matéria- para acrescentar algumas informações oferecidas por ele quanto à vinda do Porto da companhia de óperas de Setaro, a destruição posterior do prédio teatral edificado por Setaro por ordem militar, etc. Nestas mesmas linhas Madoz (1845-1847, tomo VII: 98) ainda inseriu um juízo de valor próprio sobre os défices técnicos destes coliseus setecentistas, elogiando a construção do ‘novo prédio’ teatral de 1838: “pero ninguno de estos teatros satisfacía la necesidad impuesta por los adelantos de la época, y de aquí la construcción del Teatro Nuevo proyectado en 1838”. No volumen VIII podemos aceder, por fim, à primeira obra historiográfica geral que atendia ao funcionamento da atividade teatral no Ferrol. Neste artigo a informação teatral está compilada numha epígrafe que leva por título “Diversiones públicas y casas de recreo”, mas em que o foco está colocado nas características arquitetónicas do prédio. Outro problema é que a informação se centra no novo teatro edificado em 1807, na rua da Madalena –conhecida na altura também como rua de San Bernardo- após o incêndio que afetara o teatro que construía Nicolà Setaro no mesmo lugar (Madoz, 1845-1847, tomo VIII: 73). Apesar disto, mui brevemente o autor apontou quanto ao antigo coliseu anterior a 1807 algumas interessantes reflexões, como que “se hallaba en la calle de San Bernardo”, que as suas paredes ainda existiam, ou que nom existirá desde aquela “otro digno de aquella pobl., por la decadencia que sucesivamente experimentó con la de nuestra marina” (Madoz, 1845-1847, tomo VIII: 73). Esta última análise do autor é especialmente interessante porque sugere que a etapa do coliseu teatral de Setaro foi a de maior vitalidade teatral, para além de associar o sucesso da própria atividade teatral ao progresso da atividade económica e industrial ligada ao

⁵⁰ “El sit. en la calle de la Franja, conocido vulgarmente por el Teatro Viejo, nada notable por sus dimensiones ni arquitectura, presenta una fachada de 52 pies de frente y tres puertas que dan entrada á un reducido vestíbulo ó mejor tres ventanas cada uno, y sobre la cornisa que corona el edificio, hay una boardilla en toda la estension. El interior es de figura elíptica, y el foro ó escenario, está colocado desde uno de los focos de la curva hasta la fachada posterior: la long. contada desde una á otra fachada es de 100 pies, su mayor dimension en el interior de la curva de 50 pies hasta el foro, y este tiene 28 leng.: la altura que es de 20 pies está ocupada por tres órdenes de asistentes que son: palcos bajos, principales y galería, y todo él proporciona localidad para 600 personas: hay ademas dos pequeños salones sobre el vestíbulo, y así los pasillos como las escaleras son estrechas é incómodas. Todo el interior es de madera de roble y pino del país; y los arquillos de estilo oriental recién construidos con objeto de cubrir los maderos desnudos colocados para seguridad sobre las divisiones de los palcos bajos y principales, no dejan de producir buen efecto” (Madoz, 1846-1847, tomo VII: 98).

real estaleiro e aos destacamentos da Marinha.

A seguir deparamos com um breve mas mui produtivo contributo historiográfico, que procedia do campo da jurisprudência. Estamos a referir-nos ao artigo que levou por título **"Introducción de la ópera italiana bufa en el coliseo de la Coruña en 1778, y debates acalorados que hubo con este motivo en el Ayuntamiento"** redigido por José María Maya y Barrera, o qual apareceu em 1852 no número 9 da *Revista Jurídica y Administrativa de Galicia*, publicação dirigida pelos advogados José María Maya y Barrera e Benito Pla y Cancela. O artigo pertencia à secção da revista que intituláram "Antigüedades". Este artigo tem como principal finalidade dar a conhecer possivelmente umha das votações mais polémicas e que mais se demorou no tempo, assim como aquela em que mais argumentos se colocáram sobre a mesa, que tivo como protagonistas a companhia de operistas italianos de Alfonso Nicolini e Nicolàs Ambrosini, dado que o que estava em causa era a aprovação da licença necessária para trabalharem na Corunha. Inicialmente Maya y Barrera (1852: 285) efetuou umha pequena introdução da relação da companhia de Nicolini e Ambrosini com a cidade corunhesa e as tentativas anteriores de obter a licença teatral⁵¹, ainda que esta síntese mostrasse algumas imprecisões⁵². A seguir o autor passou a descrever e analisar as discussões que se produzírom em torno deste assunto, as posições de cada agente do poder (por exemplo um dos agentes participantes foi reconhecido, sem indicar o nome, por Maya y Barrera como "un letrado de este colegio", isto é, do colégio de advogados da Corunha, de aí que com toda probabilidade se referisse ao regedor Francisco Somoza de Monsorriu, que fora decano desta instituição e um dos mais ativos no debate municipal sobre este assunto) e os argumentos mobilizados, que, aliás, seriam as razões que de modo fundamental se repetírom em muitos outros plenos contra as companhias italianas –a incompreensão da língua, a estrangeirice e os inconvenientes ético-religiosos, critérios todos eles que temos estudado no sub-capítulo 4.3.3.:

El Ayuntamiento se dividió en pareceres; el Corregidor presidente decidió el empate en favor de la ópera, los regidores disidentes apelaron al antiguo Real Acuerdo, y con audiencia y conformidad fiscal, en auto de 31 de marzo, muy á gusto de la guarnición del a plaza, la comedia perdió el pleito por completo.

Hubo en este negocio incidencias y se manejaron argumentos y medios muy curiosos. Uno de los capitulares fundó su voto negativo en que ni él ni el pueblo entendían el idioma italiano, y que por esta razón era perjudicial la ópera. A los diputados del común se les prohibió votar y aun hablar, por cuanto no se trataba de materia de abastos. Otros concejales se opusieron en nombre de las buenas costumbres y de la pureza religiosa. También se tocó la idea de estrangerismo. A la cabeza de la oposición figuraba un letrado de este colegio, mientras que los procuradores generales, uno de los cuales también lo era, apadrinaban, y les valió mucho su apoyo á los perseverantes italianos (Maya y Barrera, 1852: 285-286).

⁵¹ "Alfonso Nicolini y Nicolàs Ambrosini instaron incessantemente y en vano desde 1771 para que se les permitiese trabajar con una compañía de ópera, que tenía también al parecer partes de baile. En 12 de diciembre de 1776 se circunscribían á alternar con la de comedia, y pidieron se señalase á cada una su respectiva temporada. Un «no ha lugar, y no se admita mas instancia» fué el decreto mal-humorado que se dictó en el mismo día. Pero no desmayaron por eso Nicolini y su compañero, y en 1778 repitieron la tentativa, ya entonces con buen éxito, bien que no sin recia oposición" (Maya y Barreira, 1852: 285).

⁵² No ano de 1771 a única companhia que solicitou licença foi a dirigida por Nicolà Setaro, ainda que Alfonso Nicolini já fizesse parte desta formação como ator, enquanto que em 1774, no pleno do 26 de Maio, estando já a companhia presidida por Alfonso Nicolini, esta sim conseguiu a aprovação da licença que pediu, a pesar de ser posteriormente anulada pola Real Audiência do Reino da Galiza logo dum recurso apresentado polo grupo de capitulares opositor e ser transferida à companhia cómica espanhola de Manuel de Lucia. E, com efeito, já na assembleia do 12 de Dezembro de 1776 foi quando a *troupe* de Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini recebeu umha negativa frontal (consulte-se (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipales*).

O artigo continuou com a transcrição direta dos trechos da documentação municipal em que se transmitia o conteúdo do recurso de apelação elaborado pelos opositores à companhia italiana de óperas, que aludiam a considerações ligadas à honra, à religião, à ‘lascívia’ ou à utilidade civil e política desta forma de lazer, apoiando-se em “concilios”, nos “sagrados cánones” e nos “mas grandes hombres, teólogos y juristas, eclesiásticos y seculares, filósofos y políticos” que defendem que “lo 1.º, que la ópera debe prohibirse generalmente”, “y lo 2.º, que aun la misma comedia, á la que no niegan el carácter de diversion indiferente, solo puede tolerarse purgada la representacion en lo que perjudica á las buenas costumbres, y tomándose en punto á cómicos y concurrentes ciertas precauciones políticas y cristianas” (Maya y Barrera, 1852: 286-187). Acompanhando este trecho citado dos livros municipais, inclui o autor a seguir o ditame do fiscal que representava ao Consejo de Castilla, em cuja resposta resolvia o contencioso em favor da concessão da licença aos operistas italianos. Assim, como resumiu Maya y Barrera (1852: 187), o fiscal primeiro “tomó en consideracion en seguida la falta de diversiones en la Coruña, su numerosa guarnicion, el voto de los procuradores generales, y el deseo del Corregidor, fundado en las [sic] motivos manifestados”, para a seguir resolver que o Real Acordo já poderia ter declarado “no haber lugar á la ciada interpuesta apelacion”. Ao tempo o fiscal aprovava a organização destas funções de ópera, ordenando que o corregedor que vigiasse o desenvolvimento dos espetáculos no coliseu com “la mas exacta policia y buen orden”, dado que anteriormente se passaram “varios abusos que otras veces han sido tolerados”, e acrescentado algumas medidas de segurança habituais (tais como garantir a iluminação em todos os pontos do coliseu, fixar de forma estrito os horários de início e fim das funções, proibir que atores e atrizes acudissem aos palcos ou que os assistentes entrassem nos vestiários, que homens ou mulheres assistentes estivessem cobertos, etc.) (Maya y Barrera, 1852: 187). Com estas advertências e com a indicação de que a resolução real em favor das óperas foi finalmente aprovada pela câmara municipal finalizava o conteúdo deste artigo. Em resumo, este trabalho historiográfico, ao transcrever partes do debate inserido nos livros de acordos municipais, foi terrivelmente iluminador à hora de visibilizar a relevância política do assunto teatral e os argumentos invocados por cada uma das posições dos agentes do campo do poder, favoráveis ou opositores da atividade operática. Mas, sobretudo, foi um contributo pioneiro na utilização das fontes administrativas municipais, dando conta da grande produtividade desta documentação para o estudo das funções sociais e políticas das diversões públicas, de aí que este estudo fosse aproveitado por contributos posteriores (veja-se a este respeito, Vicetto [1873]).

Seguidamente estudaremos a primeira história urbana dedicada à cidade do Ferrol e escrita pelo historiador ferrolês **José Montero y Aróstegui**, a *Historia y descripción de la ciudad y departamento naval del Ferrol* (2003 [1859]). Nela o autor reservou uma secção autónoma, a número X, às “Diversiones públicas y casas de recreo” (Montero y Aróstegui, 2003 [1859]: 516 em diante). Como acontecia em obras historiográficas anteriores o tratamento da matéria teatral chegava a partir do exame dos edificios teatrais da cidade, o que explica que se informasse sobre alguns traços arquitetónicos consideravelmente precisos, como o “espacioso escenario”, as “buenas decoraciones”, a “extensa platea”, as “galerías”, as duas ordens de palcos e lunetas –segregadas para homens e mulheres– (Montero y Aróstegui, 2003 [1859]: 516). Estes dados de natureza formal não deixavam de ter um certo interesse para a nossa pesquisa porque davam conta de como eram os lugares interiores do coliseu, dados que serão de extrema utilidade para o capítulo quinto. Outra informação relevante deste livro foi a que permitiu situar o endereço exato em que se situava o prédio original edificado por Setaro no Ferrol ou a

mudança na sua propriedade para ‘outro particular’⁵³. Estes som aspetos mui pertinentes para esta investigação ao revelar qual era a forma de gestom teatral de cada cidade –questom que estudaremos no sub-capítulo 4.3.2.2.- ou as estratégias dos grupos burgueses por exercer um rol central no governo e administração teatral –de que nos ocuparemos no sub-capítulo 6.2.2.- . Mas, Montero y Aróstegui (2003 [1859]: 516-517) nom evitou oferecer outras consideraçoms mais ligadas aos processos propriamente teatrais e operáticos, por exemplo, corroborando a estabilidade e regularidade dos espetáculos –que, em sua opiniom, “atraia al Ferrol las mejores compañías”, que ofreciam “espectaculos variados y constantes”. Isto fazia, segundo o autor, que se relevasse umhas a outras para cada temporada teatral, que o governo municipal do Ferrol tivesse mesmo disponibilizado a casa do concelho para acolher encenaçons e que ainda pudessem sobreviver duas companhias ao memo tempo, todo isto graças à demanda existente pola “grande afluencia de tropas y buques de las escuadras nacionales y extranjerias” (Montero y Aróstegui, 2003 [1859]: 516-517). Assim sendo, o autor insiste novamente no argumento já assinalado por Madoz (1846-1847, tomo VIII) de que o sucesso da diversom teatral e operática se apoiava completamente na assistência das tropas militares a esta modalidade de lazer, sendo que na fase de maior “decadencia de la Marina” também o fenómeno teatral passou a padecer esta mesma decadencia (Montero y Aróstegui, 2003 [1859]: 516-517).

Outro historiador originário do Ferrol, **Benito Vicetto**, elaborou, contodo, umha história geral que atendia a toda a Galiza, a sua *Historia de Galicia* (1873) em que também reservou um espaço para a atividade teatral das cidades galegas. É esta umha obra extensa, que contém sete volumes, e a maioria deles dedicados ao período do Medievo, em lógica com as tendências historiográficas analisadas dos agentes intelectuais ligados ao Romantismo e ao projeto regionalista, reservando apenas o último dos volumes a estudar o século XVIII e o único também em que figura o fenómeno teatral. Assim, no volume VII, Vicetto (1873: 247-250) decidiu examinar um debate que decorreu na assembleia municipal corunhesa com o objeto de dirimir a aprovaçom da solicitude de licença efetuada pola companhia italiana de ópera e bailados de Alfonso Nicolini e Nicolás Ambrosini. Mais ainda justificou o estudo deste acontecimento teatral como umha questom essencial para o ‘desenvolvimento intelectual’ da Galiza, portanto, conferindo umha grande relevância à matéria teatral:

Como significacion del desenvolvimiento intelectual de nuestro país; como dato, que no debemos perder de vista, para significar la marcha de la civilizacion en nuestro territorio, cúmplenos ahora consignar la introduccion de la ópera italiana bufa en el coliseo de la capital de Galicia, y los debates acalorados que hubo con este motivo en el ayuntamiento (Vicetto, 1873: 247).

No entanto, este historiador reduziu a sua análise a efetuar umha paráfrase da pesquisa já realizada por (Maya y Barrera, 1852), citando de modo direto e indireto os conteúdos do artigo do historiador do direito administrativo. Em consequência, este contributo nom achegou informaçom inovadora em matéria teatral e, além disso, até introduziu umha interpretaçom errada, como era a consideraçom da iniciativa de Nicolini e Ambrosini como a primeira amostra de ‘introduçom da ópera bufa’ –ignorando as atividades previas de Nicolà Setaro-, sendo devida esta confusom, mui provavelmente, ao facto de se ter sustentado excessivamente nesta publicaçom secundária sem acudir às suas fontes originais.

⁵³ "El antiguo teatro del Ferrol fué construido en el año de 1769 por Nicolás Settaro, director de la primera compañía de óperas italianas que principiaron á trabajar en el espresado año. Hallábase situado en la acerda del S. de la calle de San Bernardo y se estendia hasta la de San Simon, ocupando por ambas el frente de dos casas, cuyas paredes aun hoy existen. Pasó despues á ser propiedad de otro particular, y en aquella época era de los mas grandes y mejores de Galicia" (Montero y Aróstegui, 2003 [1859]: 516).

Algo mais dumha década depois, **Rey Escariz** escrevia a sua *Historia y descripción de la ciudad de la Coruña* (1996 [1886]), cuja primeira parte foi parcialmente publicada nesse ano na Imprenta y estereotipia de Vicente Abad, mas posteriormente perdida e por isso só editada na íntegra no século XX. Na secção V do capítulo IX figura um artigo com o título de "Teatro y otras distracciones", em que o autor realizou umha narraçom histórica dos diferentes tipos de atividades teatrais que Corunha acolheu do século XVI até o XIX. No que atende ao século XVIII, Rey Escariz (1996 [1886]: 265) começou falando da chegada do empresário de óperas Nicolà Setaro à Corunha em 1767 –aludindo, como já figera Vedia y Goossens (2009 [1845]: 128), ao facto de estes se apresentarem como ‘companhia de músicos virtuosos’-, mas neste caso interpretou que procedeu de Lisboa, nom especificando a origem deste razoamento. A seguir ofereceu outros dados que tomou de Vedia y Goossens (2009 [1845]: 128), como a atribuiçom da direçom da obra de construçom do primeiro prédio de Setaro ao engenheiro militar Feliciano Míguez ou a ordem de derrubamento do edificio. Contodo, acrescentou um dado novo sobre as causas do conflito entre Setaro e o Capitám general interino da Corunha, o argumento da inconveniência por questons militares desse endereço para o coliseu⁵⁴, como também indicou que o novo coliseu construido por Setaro ficava concretamente “entre las calles de la Franja, Trompeta y Florida” da Corunha (Rey Escariz, 1996 [1886]: 265). Novamente aludiu ao comportamento das companhias italianas na Corunha e assim trouxe a informaçom de que a *troupe* de que Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini chegaram a Corunha no ano de 1771 e que, para além disto, com a permissom do concelho “daban algunas funciones a la par de las de la compañía de Nicolás Settaro” num “pequeño teatro”, que deduzimos seria alternativo ao coliseu principal de Setaro (Rey Escariz, 1996 [1886]: 265-266). O autor nom explica de onde tirou estes dados, contodo, parecem-nos pouco convincentes porque no conjunto dos livros de acordos municipais de 1771 até 1774 nom existe nengumha referência nem a este outro espaço teatral provisório, nem a Nicolini e Ambrosini como diretores dumha companhia. A primeira vez que Nicolini é referenciado é efetivamente em 1771, mas como ator contratado por Setaro, enquanto que a sua primeira solicitude de licença ao concelho da Corunha em tanto empresarios, só foi apresentada o 26 de Maio de 1774 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1774. 26 de Maio. Fólio 54frente-56frente. Cota: C- 63). A este respeito, como fora recolhido por Maya y Barreira (1852: 285), este historiador enunciou a primeira solicitude frustrada em 1776 para a companhia italiana de Nicolini e Ambrosini e a segunda tentativa realizada em 1778, a qual “por cierto se dividió en pareceres, siendo necesario que el Corregidor, presidente de aquella corporación, resolviese el empate, acordando acceder a lo que con tanta razón solicitaban los actores italianos” (Rey Escariz, 1996 [1886]: 265). Afinal acabou sintetizando como se resolveu o conflito, com um “un extenso escrito al Real Acuerdo” dos regedores “que trataban de favorecer los intereses de la comedia” e nom da ópera e com a resoluçom final do fiscal que autorizava a concessom da licença aos italianos (Rey Escariz, 1996 [1886]: 265-266). À vista deste relato, o historiador da Corunha deu conta dum sucesso registrado por vários historiadores anteriores, mas acrescentou dados precisos sobre a intervençom de cada agente do campo do poder que convidam a pensar que consultou diretamente as fontes administrativas corunhesas. Este tipo de *nuances* quanto às “*prises de position*” (Bourdieu, 1991) de cada agente representante dumha instituiçom intervinte no campo do poder fõrom enormemente produtivas para nós ao responderem objetivos delimitados nesta tese. Nesta mesma linha, Rey Escariz (1996 [1886]: 266) aludiu à assistência aos espetáculos de Nicolà Setaro de representantes de mui variadas, e centrais,

⁵⁴ “Cuestiones suscitadas entre el Ayuntamiento y la autoridad superior militar de Galicia hicieron que ésta, abusando de su jurisdiccion, mandase derribar el edificio construido por Settaro en los fosos de la Puerta Real, por considerar que su emplazamiento en aquel sitio perjudicaba a los intereses del ramo de guerra” (Rey Escariz (1996 [1886]: 265).

instituições do campo do poder, “no sólo las corporaciones municipales, sino también el Capitán General y el Real Acuerdo o Audiencia y demás autoridades superiores de Galicia”, uma informação mui valiosa e que contribui para perseguir o objetivo que vimos de enunciar.

Mais uma nova história local sobre a cidade da Corunha atendeu à atividade teatral e operática nesta cidade. Estamos a referir-nos aos *Apuntes para la historia comercial de La Coruña* (1994 [1900]), de **Francisco Tettamancy y Gastón**. A principal diferença com os contributos historiográficos precedentes é que o autor nom dedicou em exclusiva à matéria teatral um sub-capítulo nem uma alínea específica, mas dous únicos parágrafos em que inseriu alguns dados sobre a prática teatral na cidade. Além do mais, patenteia-se neste caso a utilização na íntegra de bibliografia secundária, dos estudos anteriormente analisados, que ocasionalmente citou de forma indireta, como aconteceu com Vedia y Goossens (2009 [1845]). Desta maneira, indicou primeiro Tettamancy y Gastón (1994 [1990]: 214) a chegada da companhia de Nicolà Setaro em 1766 –isto é, oferecendo uma data anterior à assinalada por todos os restantes autores, mas sem oferecer justificação-, vinda de Lisboa –este dado neste caso procede de Rey Escariz (1996 [1886]: 265)-. Na continuação, como admite o próprio Tettamancy y Gastón (1994 [1990]: 214), seguiu a apresentação efetuada por Vedia y Goossens (2009 [1845]) dos principais acontecimentos que padeceu a companhia de Setaro e alguns outros contenciosos entre a câmara municipal e o “Real Acuerdo” verbo da aprovação das licenças, com efeito, sem acrescentar nenhuma informação inovadora. Porém, anunciou este historiador que, ainda que o historiador Vedia y Goossens nom fornecesse mais dados sobre o prédio edificado por Setaro, “nosotros adquirimos nuevos datos que amplían los datos por aquel escritor, y nos informan que fué devorado por un incendio” (Tettamancy y Gastón, 1994 [1990]: 214). Em síntese a repetição de conhecimento previamente acumulado tornam esta obra de menor interesse investigador para nós.

O último contributo historiográfico que consideramos dentro deste alargado período da historiografia geral do século XIX foi um artigo que se debruçou sobre a história no Ferrol e especificamente sobre a história da prática teatral. Trata-se do breve artigo, de apenas umas quantas páginas mas com informação abundante, intitulado “**El Teatro en Ferrol una efemérides**” (1906), e pertencente ao volume *Almanaque de Ferrol para el año de 1907*, da autoria de **Ramón de Arana**, que utilizava o pseudónimo de **Pizzicato**. O seu valor deriva do facto de ser a primeira achega dedicada exclusivamente à história teatral circunscrita a uma das nossas cidades alvo da pesquisa, servindo-se, aliás, para isto fontes primárias, a documentação municipal do Ferrol, que o próprio autor assinalou (nomeadamente o “legajo 85” do arquivo municipal, contodo na atualidade com uma classificação bem diferente), o que também constituía uma novidade na narrativa e no modo de proceder historiográficos. Entre os vários aspetos ligados ao fenómeno teatral que este artigo tocou está o assentamento da formação operática de Nicolà Setaro no Ferrol e a regulação municipal que foi aprovada como resultado disto, para além dalgumas questões mui interessantes como o facto de o Arsenal ter contribuído *ab initio* para a implantação da diversom teatral, tendo fornecido materiais a Setaro para a construção do seu teatro⁵⁵. Além disto, é o primeiro estudo histórico que chega a transcrever os regulamentos da polícia teatral, quer dizer-se as diretrizes que estabeleciam quais comportamentos, e quais nom, eram permitidos durante as funções teatrais e operáticas (consulte-se De Arana, 1906: 122-123). Era este um assunto principal para a nossa

⁵⁵ “En virtud de escritura de 19 de Septiembre de 1770, otorgada por Settaro «á testimonio de Domingo Bazquez», escribano de Marina, se obligó aquel á pagar á la Real Hacienda, y en la Tesorería de este Departamento, la cantidad de «16.054 reales y 33 maravedís de vellon» por géneros facilitados en los Arsenales para la fábrica de la casa de comedias” (De Arana, 1906: 121).

documentação a fim de desvendar quais as funções desejáveis que as instituições do campo do poder queriam para a atividade teatral. O próprio De Arana (1906: 122) reconheceu a grande importância destes documentos como fecundas fontes históricas: "Los reglamentos de policía de espectáculos, entonces vigentes, son en verdad singulares, y permiten identificarse con las costumbres de aquellas remotas épocas". Assim, o autor reproduziu neste artigo um édito publicado pela câmara municipal do Ferrol em que expunha as principais normas públicas que deviam ser respeitadas no coliseu, com motivo da aprovação em 1791 dumha licença para a companhia cômica espanhola de Antonio Pinto⁵⁶. Também fõrom sintetizadas as responsabilidades que deviam assumir os agentes do campo do poder durante a performance teatral: a presença nos espetáculos dos cavalheiros regedores comissionados, o reconhecimento prévio das encenações, etc. (De Arana, 1906: 123-124). Outras questões atendidas tivérom a ver com as circunstâncias específicas de desenvolvimento do espetáculo teatral, desatendidas noutras obras históricas, por exemplo questões económicas, tais como a atribuição dos preços de bilhetes em função do lugar do coliseu ou as cifras de ingressos totais que eram destinadas à instituição pública do Hospital de Caridade do Ferrol (De Arana, 1906: 123-225). Do mesmo jeito, foi exposta a composição completa em 1800 dos integrantes dumha companhia teatral, a formação cômica espanhola de Bartolomé Alegre (De Arana, 1906: 126) ou foi descrita com grande pormenor os fastos militares e a organização dumha função teatral extraordinária –em que participou a companhia de Bartolomé Alegre– para festejar no Ferrol o onomástico da princesa María Luisa de Parma (De Arana, 1906: 127). Assim sendo, este artigo de De Arana (1906), ainda que adotou umha focagem fortemente historiográfica, nom aplicou umha abordagem tam expositiva-narrativa como sucessom de eventos históricos, como se observa nos trabalhos citados até o momento. Antes bem, o autor ferrolâm entrou a analisar questões mui concretas do funcionamento da diversom teatral numha cidade dum ponto de vista mais analítico, que constituem preocupações essenciais da presente pesquisa. A maior evidência da abordagem inovadora foi umha reflexão do próprio autor em que se admirava do ingente caudal de informações sobre a atividade teatral e operática custodiado no citado maço municipal:

Quien registre los documentos curiosos que se custodian en el voluminoso legajo 85 del Archivo Municipal, experimentará, sin duda alguna, muy viva sorpresa.

No es fácil sospechar, -pues, nadie, hasta ahora, y que yo sepa, se ocupó en la Historia del Teatro en Ferrol, - que en nuestra antigua villa, y desde mediados del siglo XVIII, se conservasen las más decididas aficiones á los espectáculos escénicos, pero con una intensidad verdaderamente insólita, sobre todo si se tienen en cuenta las vicisitudes dolorosas por que atravesó el Departamento en consecutivos períodos. [...] nada, en fin, conseguía domeñar los gustos reinantes en épocas tan azarosas (De Arana, 1906: 120).

Em consequência, este achado fazia emergir para o autor umha realidade desconhecida ou muito menos importante do que esperava, e que nom fora objeto de nengum estudo específico sobre o passado teatral da cidade naval.

⁵⁶ "Se dispone, entre otros extremos, «que en la cazuela se observen las costumbres anteriormente establecidas; que se pasen los officios competentes al Excmo. Sr. Capitan General de Marina del Departamento y al Sr. Gobernador Militar de la Plaza, á aquel para que á los individuos de su jurisdiccion pueda hacer las insignuaciones que tenga por acertado, y a éste para que proporcione el auxilio necesario (alude al piquete de tropa que concurría á las representaciones teatrales) á mantener la quietud y tranquilidad y buen orden que se requieren en iguales concurrencias públicas y precaver todo insulto, alborotos y quimeras y otros excesos que suelen originarse, á cuyo efecto se forme y fije en la Puerta de entrada de la misma casa de la Comedia, el siguiente EDITO []» (De Arana, 1906: 122).

Séculos XX e XXI

A todas as luzes, como iremos vendo, as histórias gerais e as histórias urbanas elaboradas nos séculos XX e XXI cedêrom um espaço cada vez menor à abordagem do teatro em tanto fenómeno social, ocasionando umha regressom nos estudos teatrais, em comparaçom com os trabalhos historiográficos do século XIX.

A primeira das histórias gerais analisadas foi o livro de **Emilio González López, *Bajo las luces de la Ilustración. Galicia en los reinados de Carlos III y Carlos IV* (1977)** que funciona como umha história do Reino da Galiza, ajustada ao trecho temporal que compreendem esses dous reinados. Neste trabalho existe umha secçom de três páginas em que González López (1977: 125-127) abordou o desenvolvimento do fenómeno operático no Ferrol, Santiago de Compostela e Corunha –como temos afirmado em diferentes lugares, as três centros principais da atividade teatral e operática no Reino da Galiza do século XVIII-. Mais umha vez a atençom foi colocada nas companhias italianas, escolha que o autor justificou pola preferênci que segundo ele as elites sociais galegas sentiam pola ópera, como “género dramático elegante y distinguido por excelência”, devido ao influxo das “corrientes extranjer as francesadas e italianizantes” na ‘aristocracia’ (González López, 1977: 125). Por contra, sempre segundo os postulados deste autor, o povo seguia “aferrado a los viejos modelos recibidos del Barroco, en parte por el carácter popularizante que tenían” (González López, 1977: 125), o que, em funçom dos modelos repertoriais teatrais em luta, se podia traduzir na adesom aos espetáculos que ofereciam as companhias cómicas espanholas. No entanto, quando traceja a história da instalaçom na Corunha –sem abordar outras cidades galegas- das companhias operáticas de Nicolà Setaro, Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini utiliza no fundamental o conhecimento que achegara Vedia y Goossens (2009 [1845]). Quando se referiu ao período posterior ao 1800 serviu-se como fonte dumha nova história local que atingia a cidade compostelá, a obra *A la sombra del Apóstol (once siglos de vida compostelana)* (1938) de Isidoro Millán, que o levou a falar dos interesses comerciais de mais umha formaçom italiana, a de Juan Bautista Langarini [sic] e José Ancinelli (González López, 1977: 127). A principal novidade desde estudo foi a descoberta dumha mui rentável fonte primária, o diário pessoal do político estado-unidense e futuro presidente dos Estados Unidos, John Adams, em que contava as suas vivências no Ferrol e na Corunha aonde foi parar como resultado da avaria do seu barco numha viagem diplomática. Assim, explicou González López (1977: 125) que o político estadounidense “anotó en su Diario, que asistió en El Ferrol a una función de ópera italiana, que no entendió gran cosa y nos advertía que eran hombres todos los asistentes a la ópera”. Em virtude da citaçom de González López (1977) esta documentaçom primária passou a fazer parte dos estudos teatrais na Galiza, passando a ser mui referenciada a ediçom em papel de 1961 realizada pola Harvard University Press, que foi a que o autor consultara. Porém, a recente digitalizaçom de todos os papéis familiares e a sua disponibilizaçom pública no *site Founders Online, National Archives* trouxe novos testemunhos da família Adams e da comitiva presidencial a propósito da sua experiência teatral no Ferrol, de que nos serviremos de modo reiterado na presente pesquisa.

Já em 1986 saiu ao prelo a *Historia de la ciudad de La Coruña* de **Barreiro Fernández** na qual o autor reservou um espaço para indagar sobre o desenvolvimento da atividade operática e musical na Corunha. Falamos intencionalmente de atividade musical porque Barreiro Fernández (1986: 311) foi dos poucos historiadores que, tomando como base os estudos de Xoán Manuel Carreira, atendeu à organizaçom de concertos de música instrumental na Corunha, como o que ofereceu o 26 de Junho e o 17 de Julho de 1798 o violinista Pascual Carriles (ainda que cometesse a imprecissom de afirmar que em 1798 o empresário operático Marchesi era o gestor do coliseu da Corunha, o que nom era assim porque este seguia sendo de

propriedade e administração pública municipal). Do mesmo jeito referiu a organização de recitais de música vocal pelo cantante italiano Pedro Rizzi (Barreiro Fernández, 1986: 311). Outro assunto do máximo interesse para nós e que até o momento não fora suficientemente tratado pela historiografia geral foi o papel que teve cada instituição do campo do poder, e cada agente que a representava, na defesa ou na crítica aos espetáculos teatrais. Assim, começando pela oposição teatral, Barreiro Fernández (1986: 310) aludiu à posição reticente das autoridades religiosas, em particular contra a ópera italiana, sendo mobilizados argumentos como a distração que significava para os estudos, em Compostela, ou na Corunha o caráter estrangeiro das funções e dos operistas e o risco de perturbação moral. Do outro lado, e o que resulta mais inovador, este autor aludiu a diferentes altos cargos institucionais – assunto que será tratado no capítulo sexto – que exerceram de protetores da atividade operática, assinalando ao Capitão general da Real Audiencia del Reino de Galicia (Barreiro Fernández, 1986: 310). Também este historiador acrescentou a referência a outras companhias operáticas, até daquela negligenciadas, como a italiana dirigida por Antonio Marchesi (Barreiro Fernández, 1986: 310).

Outra história dedicada à Corunha, neste caso especificamente ao período setecentista, a monografia *La Coruña en el siglo XVIII* (1994) de Artaza Montero reservou várias páginas às distintas práticas de lazer urbano na cidade que incluíam as teatrais, dedicando-lhe uma alínea específica "Devoción y diversión", no capítulo quarto do volume. Além do mais, Artaza Montero (1994) seguiu a esteira de Barreiro Fernández (1986) ocupando-se dos apoios que a diversão teatral concitava no campo do poder, o que, como indicamos, está em consonância com os interesses principais do presente trabalho. Assim pois, Artaza Montero (1994: 111) foi provavelmente o primeiro em explicitar como os agentes e as instituições do campo do poder, e especialmente o governo municipal, enxergavam no fenómeno teatral uma empresa própria, uma iniciativa que devia ser fomentada: "Desde 1766, el Concejo trató de dotar a la ciudad de un edificio donde hubiese una temporada estable de ópera y teatro", ideia apoiada por outras instituições políticas superiores como a Governação do Reino da Galiza e a Intendência. Este ponto de vista permite alicerçar, provavelmente a que é a hipótese principal da nossa pesquisa, o facto de a atividade teatral desempenhar funções e potencialidades para a consolidação do campo do poder, de aí o interesse em promover este espetáculo, para além doutros fatores complementares ligados à mentalidade ilustrada como a finalidade pedagógica, que assinalou Artaza Montero (1994: 111) e outros tantos como o fator económico, de lazer, etc., que abordaremos no sub-capítulo 4.3.2.-. Ao mesmo tempo o autor também apontou para a existência de condições sócio-económicas que favoreciam na Corunha o desenvolvimento teatral: o crescimento da população, a composição social que incluía um importante número de "funcionariado y un nutrido número de comerciantes", a atração constante de pessoas doutros territórios galegos pela instalação na cidade da Real Audiência (Artaza Montero, 1994: 111). Por outro lado, Artaza Montero (1994: 112) complementou o saber que se fora acumulando em torno dos anos de Nicolà Setaro na Corunha, trazendo novas informações, referentes, por exemplo, ao impulsionamento que o novo Capitão general do Reino, o Marquês de Castremañes, deu em 1770 à edificação dum novo prédio teatral e que nele se alternassem de modo equitativo os espetáculos das companhias de comédia espanhola com os espetáculos operáticos, a exigência de esta nova casa de comédias ter um palco exclusivo para a representação política da cidade – e devidamente ornamentado – ou, finalmente, a compra deste coliseu construído por Setaro pelo concelho em 1772. No que respeita aos últimos anos do século XVIII, deu conta também Artaza Montero (1994) da visita à cidade e ao coliseu teatral municipal do poeta inglês Robert Southey.

A partir da década de 90 surgiram uma série de estudos sobre arquitetura e urbanismo, com uma dimensão diacrónica, que compartilhavam o facto de focarem os novos edifícios

teatrais estáveis erguidos na Galiza urbana, acometendo umha abordagem analítica que ia para além da caracterização técnica destes prédios e tecendo indiretamente deste modo umha história dos fenómenos teatrais. No entanto, como temos visto, algumas histórias urbanas fõrom precursoras na implementaçom, já no século XIX, deste tipo de tratamento, elaborando primeiro umha descriçom da edificaçom dos prédios teatrais para logo disto acrescentar informaçom dos processos teatrais que em torno destes existírom. Respondem a este modelo: Vedia y Goossens (2009 [1845]), Madoz (1845-1847), Maya y Barrera (1852), Montero y Aróstegui (2003 [1859]), Rey Escariz (1996 [1886]) e De Arana (1906). Por outro lado, umha especificidade dos contributos de historiografia geral urbana foi que estes sempre se orientárom a estudar as companhias italianas de ópera e, enquanto que formaçoms cómicas espanholas, que encenavam nesses mesmos coliseus que foram citados, fõrom completamente ignoradas. Talvez isto tinha a ver com o caráter mais extraordinário da chegada às urbes e vilas galegas de cómicos itinerantes de procedência estrangeira ou polo facto de ter sido um operista italiano, Nicolà Setaro, o principal artífice da construçom dos primeiros edificios teatrais permanentes na Galiza. Porém, este défice de atençom sobre os espetáculos e as companhias de comédia espanhola também se foi mitigando com o aparecimento desta nova linha de pesquisa da história da arquitetura teatral. Estes trabalhos fõrom mais permissivos quanto a atingir a todas as companhias –espanholas ou italianas- que penetrárom na Galiza urbana e que pedírom permissõs para se instalar temporariamente nos coliseus públicos (consulte-se Sánchez García, 1997), mais ainda quando a concorrência entre estes dous tipos de formaçoms acabou mutando em litígios que deviam resolver os agentes e instituições do campo do poder.

O primeiro trabalho que podemos considerar baixo esta nova área de estudos foi o artigo do arquiteto José Ramón **Soraluce Blond**, que levou por título “**El Espacio del espectáculo: los primeros teatros de Galicia**” (1988) e apareceu na revista *Boletín académico* da Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña. Neste artigo o seu autor examinou os primeiros prédios teatrais estáveis das cidades da Corunha, do Ferrol e de Santiago de Compostela –que fõrom erguidos no século XVIII-. No entanto, em coerência com os critérios procedimentais da presente pesquisa, só nos ocuparemos das duas primeiras. Por um lado, o autor reconstruiu com exaustividade os diferentes projetos arquitetónicos teatrais para estas cidades –acabados ou falidos-, para o qual utilizou fontes primárias municipais e os arquivos da Real Academia de Bellas Artes, ao lado de fontes secundárias especializadas em arquitetura (entre as quais destacam: o estudo de Llaguno y Amirola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración* [1829] e o de Couselo Bouzas, *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* [1933]). Com efeito, Soraluce Blond (1988) apresentou um primeiro projeto frustrado do arquiteto Ventura Rodríguez de edificar um coliseu na Corunha, ideia que foi retomada entre 1790 e 1791, sendo redigidos vários projetos assinados por diferentes arquitetos –entre eles o também apoderado teatral José de Elejalde- para a restauraçom do que se denominava naquele momento o “Teatro de Variedades”. A este respeito acrescentou o autor que a reabilitaçom só foi concluída em 1792 porque, como explicou, as encenaçoms da companhia italiana de Alfonso Nicolini fõrom retomadas na Páscoa desse mesmo ano, apesar de um incêndio acabar com ele em 1804. Em consequência, o exame das diferentes iniciativas arquitetónicas teatrais fijo levantar informaçom por Soraluce Blond (1988) a propósito de circunstâncias específicas do funcionamento teatral que desbordavam a dimensom arquitetónica, como o apoio dos projetos arquitetónicos polas instituições de poder, a paralisia ou a atividade teatral em determinados anos, a intervençom de diferentes agentes teatrais nas iniciativas arquitetónicas, etc. Em lógica com isto, o autor nom hesitou em consultar e citar bibliografia nom específica sobre arquitetura ou história da arte, tais como os trabalhos de Tettamancy y Gastón (1994 [1900]) para o caso da Corunha e Montero y Aróstegui (2003

[1859]) e Madoz (1845-1847) para Ferrol. Este método, como veremos, será continuado e aperfeiçoado pelos historiadores Alfredo Vigo Trasancos e Jesús Ángel Sánchez García, cuja produção estudaremos na continuação.

O primeiro contributo que examinaremos de **Vigo Trasancos** é o artigo denominado **“La arquitectura teatral en La Coruña del siglo XVIII (1766-1804)”** (1991), divulgado na revista *Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, que, como o seu nome indica, abordou especificamente a arquitetura teatral que se podia encontrar na Corunha da segunda metade do século XVIII, portanto, no período temporal em concreto em que se situa a nossa investigação. A adesão deste trabalho de Vigo Trasancos à área de conhecimento da história da arquitetura pode verificar-se examinando a estrutura deste artigo, que segue um modelo de exposição do conhecimento muito semelhante ao efetuado por Sorluce Blond (1988). Assim sendo, como naquele, o principal eixo organizativo da informação foram os diferentes projetos de prédios teatrais que foram planejados na Corunha, sem importar se finalmente foram efetivados ou não (Vigo Trasancos, 1991). Portanto, tem lugar uma hierarquização do conhecimento pela qual o foco resulta ser a evolução arquitetônica dos edifícios teatrais corunheses, mas isto não impede ao autor de analisar outros aspectos que, com efeito, condicionavam o processo de desenho e construção dos coliseus, que concerniam mais bem processos de índole cultural, social ou política. Esta focagem explica que aluda –como já fizeram muitos outros historiadores urbanos da Corunha– ao assentamento de Nicolà Setaro na cidade costeira e, citando os livros de acordos corunheses, indica este historiador que foi no ano 1768 quando de jeito efetivo obteve Setaro a permissão municipal para começar a dar óperas (Vigo Trasancos, 1991: 131). Esta licença foi concedida novamente em Abril de 1770, após ter chegado de construir um teatro no Ferrol na rua da Madalena (Vigo Trasancos, 1991: 133). Dá para conferir, portanto, que neste estudo de história da arquitetura se incluem dados mais rigorosos e precisos do que em trabalhos da área da musicologia e dos estudos literários, previsivelmente mais orientados ao fenómeno teatral e operático, porque este artigo de Vigo Trasancos (1991) fundamentou-se constantemente em fontes municipais concretas, nos livros de atas municipais.

De modo simultâneo Vigo Trasancos (1991: 127) não só se interessou pelo percurso que seguiram as companhias que encenaram nos espaços teatrais corunheses, mas se colocou questões relativas às posições defendidas pelas diferentes instituições do campo do poder atuantes na Corunha a propósito da sua reivindicação ou não das diversões teatrais. Desta maneira, concluiu este autor que a câmara municipal corunhesa realizou diferentes iniciativas dado que “ansiaba disponer cuanto antes de un edificio apto para los espectáculos y al mismo tiempo de propiedad municipal” (Vigo Trasancos, 1991: 127). Entre estas ações destacou a elaboração dum escrito dirigido ao Consejo de Castilla, em que o governo municipal argumentou que “tenía caudales suficientes para emprender la obra” assim como estabeleceu diferentes reflexões que, em opinião de Vigo Trasancos (1991: 127) permitia verificar “hasta que punto el pensamiento ilustrado había calado entre las autoridades urbanas siquiera en lo referido al tema de los espectáculos”. Mas, atendendo a este autor não foram as únicas instituições políticas superiores que concordavam com o projeto teatral, dado que este foi apoiado pelas “principales autoridades de la ciudad como era el caso del Intendente-Corregidor, Marqués de Piedrabuena, y del propio Gobernador-Capitan [sic] General, Maximiliano de la Croix” (Vigo Trasancos, 1991: 127). Aliás, este assunto em concreto, a proclividade do campo do poder a respeito da atividade teatral e os interesses que encontrou nesta atividade de lazer, foi o fio condutor dos capítulos quinto e sexto. Em vista disto, o contributo de Vigo Trasancos (1991) resultou muito relevante para os estudos teatrais por abrir um caminho investigador que combinava a análise formal dos edifícios teatrais com a investigação histórica, empírica e rigorosa, quanto às circunstâncias sociais e políticas que envolveram a sua construção e a vida

teatral que aconteceu no interior deles.

O seguinte trabalho de Vigo Trasancos é umha monografia, mas nele a atividade teatral nom foi o principal assunto tratado, mas o processo de configuração –no plano arquitetónico, social, político e económico- da cidade da Corunha; contodo, novamente o historiador encarou esta matéria por constituir umha parte essencial da vida da urbe, especialmente no tempo da Ilustração. Estamos a referir-nos ao livro de **Vigo Trasancos**, que levou por título *A Coruña y el Siglo de las Luces: la construcción de una Ciudad de comercio (1700-1808)*, e publicado em 2007. Na obra encontramos mais umha vez o mesmo proceder, há uma atenção ao processo de construção da sede dumha série de instituições inovadoras –por exemplo, o Consulado Marítimo- e dos diferentes prédios teatrais com que contou a cidade. No entanto, o autor nom evitou abordar todo tipo de acontecimentos e processos, que nom tinham a ver expressamente com arquitetura. Em consequência, Vigo Trasancos (2007) destinou vários capítulos a tratar as dinâmicas teatrais da cidade. No capítulo intitulado “El tiempo de Carlos III (1759-1788). La formación de la ciudad burguesa” inseriu umha epígrafe em que abordou este assunto, “Cultura, ocio y diversión: los primeros teatros”. Do mesmo jeito, no capítulo IV, “El reinado de Carlos IV (1788-1808). El crepúsculo de las luces”, examinou esta vez o projeto de construção dum teatro ‘à italiana’ na rua de Panaderas. Novamente quando se referiu ao ano de 1790 também aludiu a um novo projeto teatral dum coliseu ‘à italiana’ na praça do Consulado (Vigo Trasancos, 2007: 25). No entanto, em volta da narração sobre a formulação de todos estes projetos, Vigo Trasancos (2007: 155-163) analisou todas as seguintes questões que desbordavam a preocupação arquitetónica: as datas exatas do início dos espetáculos do empresário Setaro na Corunha (Vigo Trasancos, 2007: 158); os critérios de ordem ideológica, política ou de relacionamento pessoal que explicáram o mandato do Capitão general de destruição do coliseu erguido polo empresário italiano (Vigo Trasancos, 2007: 159), as desavenças entre a companhia italiana de óperas de Setaro e a espanhola de comédias de Antonia Díaz, a diversidade de pareceres de diferentes agentes do campo do poder quanto à proposta de financiar um novo coliseu na cidade (Vigo Trasancos, 2007: 288-289), etc. Nom por acaso Vigo Trasancos dirigiu a tese de doutoramento do seguinte historiador, Jesús Ángel Sánchez García, quem seguiu explorando a metodologia histórica integral experimentada polo anterior, virando este último especialista, precisamente, no estudo da arquitetura teatral na Galiza.

Logo de publicar em 1993 a monografia *La arquitectura teatral en Santiago de Compostela (1768-1946)*, em que Jesús Ángel Sánchez García se preocupava do processo de estabelecimento dos diferentes espaços físicos permanentes que em Santiago de Compostela se destináram aos espetáculos teatrais, num livro posterior, resultado da sua pesquisa de doutoramento, o autor tratava da evolução dos espaços teatrais em toda a Galiza e que incluía, agora sim, as nossas cidades-alvo, Corunha e Ferrol.

Estamos a falar do livro intitulado *La arquitectura teatral en Santiago de Compostela (1768-1946)*, editado em 1997 pola Fundación Pedro Barrié de la Maza, que é do que nos ocuparemos. Este contributo historiográfico constituiu a primeira aproximação como abordagem global à história dos prédios teatrais nas cidades galegas, compreendendo um período temporal alargado, do século XVIII até o século XX, e todas aquelas cidades e vilas galegas que chegaram a acolher umha casa de comédias. Interessaremos-nos, especificamente, polo capítulo segundo, que levou por título “La primera arquitectura teatral (1768-1813)” e que se debruçou sobre a segunda metade do século XVIII e a primeira década do século XIX – escolhendo, nom por acaso, um balizamento mui próximo ao selecionado pola nossa pesquisa e que se inaugurou com a construção do primeiro coliseu permanente por Nicolà Setaro-, detendo-se em todos os núcleos vilegos galegos que tiveram o seu projeto de construção dum

coliseu público -Ferrol, Corunha e Santiago de Compostela, num primeiro plano, e, com umha extensom menor, Pontevedra, Ribadeo e Vigo- (Sánchez García, 1997: 37-93). Como anunciáramos, neste trabalho Sánchez García (1997) superou a dimensom ‘material’ para orientar a sua atençom sobre as condiçoms sociais e políticas que determinárom o sucesso ou o falimento dos projetos arquitetónicos teatrais e os agentes e instituições que operárom em sua volta conspirando em seu favor ou contra eles, o que incluiu também as companhias italianas e espanholas –este autor sim considera na sua abordagem a atividade das companhias de comédia de origem espanhola- que figérom uso destes espaços teatrais permanentes. Se esta abordagem estava presente em obras anteriores destinadas à história urbana ou à história da arquitetura – como indicamos, quando assim for-, Sánchez García (1997: 17) deu um passo mais ao reflexionar no prólogo deste volume a propósito desta proposta teórico-procedimental:

En correspondencia con las múltiples vertientes que plantea el estudio de un tipo arquitectónico tan rico como el que nos ocupa, nuestro análisis no se detiene en la materialidad de los distintos recintos que acogieron espectáculos escénicos desde los siglos XVIII al XX sino que aspira ofrecer una visión multipolar y globalizadora. Así, se tienen en cuenta aspectos tan esenciales para una más adecuada comprensión del edificio teatral como el contexto histórico y social que los rodeó o la valoración y característica de los espectáculos que acogían. Se trata, en definitiva, de explicar las soluciones morfológicas plasmadas en cada período en función del tipo de recintos dominantes en Europa y en España, los espectáculos que se representaban y sus exigencias, el marco histórico del país y de cada ciudad, o la cambiante consideración social del teatro como institución cultural.

No que atinge aos conteúdos específicos da obra, praticamente todas as matérias examinadas no capítulo 2. “La primera arquitectura teatral (1768-1813)” (Sánchez García, 1997: 37-93) temem um elevado interesse para a nossa pesquisa porque o esquema de análise consistia em que na continuaçom do estudo técnico do projeto de criaçom dum prédio teatral – que implicava o exame da iniciativa e dos seus impulsionadores, a análise pormenorizada dos planos e do que eles nos diziam a respeito do exterior e interior dessa casa de comédias, finalmente edificada ou nom, etc.-, contamos com um relato do autor sobre os principais acontecimentos teatrais que pivotavam em torno desse projeto arquitetónico; de aí que seja um trabalho árduo e pouco produtivo detalhar todos os novos conhecimentos que trouxe este contributo historiográfico. Porém, para exemplificar o tipo de procedimento seguido, podemos examinar a alínea sobre a construçom dos primeiros teatros do empresário italiano Nicolà Setaro em Santiago de Compostela, Corunha e Ferrol, na qual, de mans dadas com o estudo técnico destes projetos Sánchez García (1997: 42-50) encontramos as seguintes informaçoms: o registro da primeira pegada documental do empresário italiano na Corunha, que o autor datou em 1764, indicando que vinha de trabalhar no “Teatro do Corpo da Guarda” no Porto (Sánchez García, 1997: 42); umha análise das desavenças de Setaro com os agentes e instituições políticas envolvidas; as suas alianças locais específicas –no Ferrol, por exemplo, com diferentes altos cargos militares assinalados-; a sua concorrência com outras companhias –com a companhia cómica de Antonia Díaz, entre outras-, que circunstancialmente pudérom concentrar um apoio maior do campo do poder, etc.; e o mesmo acontece com outros trechos temporais. Dá para perceber que este grau de detalhe nos dados referentes à evoluçom da prática teatral tem como explicaçom o facto de Sánchez García (1997) ter efetuado umha consulta rigorosa ano trás ano dos livros de acordos municipais das cidades estudadas, especialmente para este período da segunda metade do século XVIII. A consulta exaustiva da documentaçom primária permitiu, por outro lado, dar a conhecer o nome de companhias operáticas e cómicas –

especialmente as segundas- cuja atividade nom se registrara no Reino da Galiza. Começando pola epígrafe “La suerte de los teatros levantados por Setaro: A Coruña y Ferrol (1772-1804/1807) fõrom citadas todas as companhias seguintes: ora as formaçons cómicas espanholas de Antonia Díaz, Manuel de Lucía, María Antonia Iglesias, Antonio Pinto, Ignacio Cañizares, Juan de Solís, Bartolomé Alegre, Antonio Solís, Agapito Onnau [sic] e José Rodrigo; ora as operáticas italianas de Alfonso Nicolini, Nicolás Ambrosini, Lungarini e Anchinelli [sic], Antonio Marquesi [sic] e Carlos Barlarina [sic], José Suárez e Barlacini [sic]” (Sánchez García, 1997: 51-58).

Em consequência, o rigor empírico deste volume de Sánchez García (1997), que se fundamentou essencialmente, no que respeita ao século XVIII, na documentação primária dos arquivos municipais galegos (conjuntamente com outros arquivos especializados, como o Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, e de caráter histórico geral, o Arquivo Histórico Nacional, os arquivos históricos provinciais galegos e os arquivos de insituições assistenciais, como o Archivo del Santo Hospital de Caridad de Ferrol), levantando um notável conhecimento histórico sobre as práticas teatrais setecentistas das cidades galegas, que transcendia a abordagem de aspetos formais e arquitetónicos, fijo com que este trabalho, mui possivelmente, fosse a principal fonte secundária da nossa pesquisa, auxiliada polos trabalhos de Vigo Trasancos, de Xoán Manuel Carreira e de Pilar Alén. Além disto, esta obra permitiu aliviar umha paisagem erma no que atende ao conhecimento teatral da Galiza do século XVIII, em que só apareciam *de temps en temps* contributos precários e enviesados, como resultado de implementar umha focagem ambiciosa e de vontade de estudo integral do fenómeno teatral. Sánchez García (1997: 17) parecia estar ciente da focagem inovadora do seu trabalho e de como este nom se poida alicerçar em obras anteriores sobre a história do espetáculo, dados os graves défices existentes:

En el arranque de nuestro trabajo la bibliografía existente sobre este tema en Galicia no sólo era escasa sino que presentaba varios inconvenientes ya que principalmente estaba constituida por historias locales en las que se hacían breves alusiones a los teatros al tratar de los edificios más destacados de una ciudad o al repasar las diversiones escénicas de siglos anteriores. También ha sido un obstáculo la inexistencia de una historia del espectáculo teatral en Galicia ya que únicamente se ha estudiado la producción de obras dramáticas pero no su puesta en escena [...]

(Sánchez García, 1997: 17).

Contodo, o saber produzido por este trabalho nom foi aproveitado em forma de novas pesquisas sobre o assunto teatral na esfera dos estudos literários ou musicológicos galegos, o que pode estar relacionado com sólida assimilaçom de inércias historiográficas na esfera dos estudos literários, que requeririam dum notável esforço crítico para serem deconstruídas com umha abordagem nom apriorística dos processos culturais no pasado.





3. ESTRUTURA E FUNCIONAMENTO DO CAMPO DO PODER



3. ESTRUTURA E FUNCIONAMENTO DO CAMPO DO PODER

3.1. MAPA DAS INSTITUIÇÕES DE PODER E DOS MECANISMOS REGULADORES DA ATIVIDADE TEATRAL

3.1.1. As instituições de poder no Reino da Galiza no século XVIII

A “**Real Audiencia del Reino de Galicia**” foi umha instituição de natureza político-administrativa, sediada na Corunha, que desempenhava a função dum tribunal judicial, ocupado de dirimir e resolver todos os litígios de primeira instância, para além das apelações dos juízes ordinários locais emitindo autos e provisos (Saavedra Vázquez, 2004: 135-136). Este tribunal oferecia sentenças sobre preitos de natureza mui variada que concerniam todas as ordens da vida do Reino: no âmbito familiar (heranças, posses de vínculos, etc.), ao vizinhal (uso de montes, augas, “servidumes”, etc.), nas relações entre senhores e vassallos (Saavedra, 2007: 81), no âmbito municipal (proveito de águas, de montes, obras públicas, saúde, beneficência, etc.) e referentes ao próprio concelho (por exemplo as disputas derivadas da eleição de ofícios municipais), etc. (Fernández Vega, 1983: 9-31). Para María del Carmen Saavedra Vázquez (2004: 132) esta foi a instituição representativa mais importante e mais ativa do Reino da Galiza e a sua localização na Corunha desde 1680, ano em que entrou em funcionamento (Fernández Vega, 1983: 130), funcionou como um importante motor de desenvolvimento económico e demográfico da cidade (Artaza Montero, 1994: 93).

Quanto ao organigrama institucional da Real Audiência, como indica Saavedra Vázquez (2007: 73), este nom era demasiado grande no que respeita a capital humano. A instituição estava presidida polo “Gobernador-Capitán General”, que por si próprio tomava a configuração dumha instituição política. Em certos períodos este cargo foi substituído polo de “Regente”, sendo ligeiramente modificadas as suas atribuições. A estes cargos presidenciais há que somar a figura dos ouvidores ou alcaldes maiores e descendo em hierarquia os postos dos fiscais e escrivans, os relatores de preitos, os executores de sentenças, os advogados, os procuradores, os aguazis e os porteiros. Porém, o corpo do tribunal era consideravelmente reduzido, composto por umhas doze pessoas de média, enquanto que o conjunto do corpo técnico se elevava a umha centena de pessoas (Saavedra, 2007: 73). Por outro lado, os ouvidores ou alcaldes maiores nom ganhavam um salário excessivamente alto –era mais importante, segundo Saavedra (2007: 86-87) o seu capital simbólico diferencial ligado ao posto-, concretamente era de 15.000 reais, se o compararmos com cargos médios e superiores de Fazenda, que os superavam nas suas retribuições ou com o emolumento do Governador-Capitán general –o maior para um funcionário público do Reino- que era de 120.000 reais anuais. O seguinte salário mais elevado era o do Intendente da Marinha -60.000 reais anuais- e o do Regente, de 30.000 reais (Artaza Montero, 1994: 45).

A “Real Audiencia del Reino de Galicia” gozava dum crédito mui superior ao das justiças locais e assim, significativamente, os camponeses conheciam a este tribunal polo apelativo da

“fonte limpa” (Saavedra, 2007: 82-83). Os labregos galegos podiam interpor um preito na Real Audiência da Corunha em defesa dos seus direitos e as suas chances de obter umha sentença favorável incrementavam exponencialmente neste tribunal, graças à disposiçom dos ouvidores da Real Audiência a resolver os contenciosos por via conciliadora e pola maior independência destes juristas quanto aos interesses dos senhores feudais (Saavedra, 2007: 83-84). Nom seria correto, contodo, advirte Saavedra (2007: 84-85), interpretar esta instituiçom como um organismo jurídico hostil com os privilégios das elites fidalgas. A máxima instituiçom judicial do Reino tinha umha estreita vinculaçom com a fidalguia, em primeiro lugar porque, embora os juízes ouvidores nom fossem maioritariamente de origem galega (Saavedra, 2007: 83), todos eles procediam de linhagens nobres, partilhando um mesmo “habitus” fidalgo e umha mesma crença no sistema social estamental e na organizaçom sócio-económica rendista tradicional (Saavedra, 2007: 84-85).

Este era um organismo dependente administrativamente da Coroa, sendo umha das suas principais tarefas o cumprimento das leis e disposiçons do Consejo de Castilla, por exemplo pressionando as câmaras municipais galegas para cumprirem os serviços requeridos pola Coroa, nomeadamente a concessom de recursos económicos e militares (Fernández Vega, 1982: 85). Esta faculdade evidencia, precisamente, que esta instituiçom desenhara objetivos políticos para além dos judiciais. A este respeito, quando os alcaldes maiores se reuniam presididos polo Governador-Capitán general ou polo Regente e tomavam a forma do órgão, denominado “Real Acuerdo”, era quando este organismo tomava decisons políticas executivas (Fernández Vega, 1983: 47). O ‘Real Acuerdo’ podia elaborar autos e provisons sobre umha temática variada de assuntos que tocassem a vida do Reino. Nestas decisons deviam ajustar-se às diretrizes políticas da Coroa, mas, foi demonstrado como a dinâmica de funcionamento institucional favoreceu o desenvolvimento de linhas próprias de atuaçom. Isto foi o que levou a Artaza Montero (1994: 90) a afirmar que a Real Audiência do Reino nom era apenas o “máximo órgano judicial de la Corona en Galicia durante la Edad Moderna, sino también el primer órgano de la administración y gobierno del antiguo reino”. Neste sentido, este organismou também cumpriu a funçom de “controlar y fiscalizar la jurisdicción eclesiástica” (Saavedra Vázquez, 2004: 136). Além disto, observa Artaza Montero (1993: 109) que as açons do Governador-Capitán general manifestárom nom poucas vezes umha cordialidade e atitude colaborativa com outra importante instituiçom política do Reino, com as “Juntas del Reino de Galicia”. Por último, se avaliarmos a evoluçom competencial desta instituiçom durante o século XVIII esta foi positiva no sentido de que pudo acrescentar facultades e matérias sobre as que podia emitir sentenças, ainda que, em contrapartida, o seu poder político foi minguando. Este fenómeno coincidiu com o aparecimento doutras instituiçons, como a Intendência, que interferírom em áreas da sua jurisdiçom (Fernández Vega, 1983: 47) ou como os corregimentos, que se erigírom em representantes e comunicadores das ordens e disposiçons reais do Consejo de Castilla, encomenda até daquela desempenhada pola Real Audiência (Fernández Vega, 1983: 106).

Mas foi no plano jurídico em que se evidenciou umha maior quota de autonomia de açom. Como corpo jurídico nom se deve esquecer que a Real Audiência devia aplicar a doutrina monárquica e que como instituiçom dependia estruturalmente da Corte, porém, advirte Saavedra (1997: 79) que os letrados da Real Audiência tinham umha “dinámica propia, que en ocasiones constituía un estorbo para la actividade dos “comisarios” da monarquía”. Tratava-se dum “*ius commune*”, um direito prático modelado a partir dos casos e sentenças emitidas pola Real Audiência que até certa margem podiam diverger da doutrina jurídica da Coroa, de aí que a iniciativa em 1768 do jurista galego Herbella de Puga de fixar por escrito este direito de uso comum praticado pola instituiçom, no livro intitulado *Derecho práctico i estilos de la Real Audiencia de Galicia*, tivesse originado umha grande polémica.

Seguindo a Saavedra Vázquez (2004) trataremos de forma separada a “**Gobernación y Capitanía general del Reino de Galicia**”, ao considerá-la um organismo institucional por si mesmo. O posto de Governador-Capitán general representou a maior autoridade real no Reino da Galiza. Assim, “en función de su poder y prestigio” para Artaza Montero (1994: 44) os governadores e capitans gerais estavam no topo da “sociedad herculina de la Ilustración”, o que tinha a ver com o seu elevado capital económico e, sobretudo, com o seu capital simbólico. Esta figura presidia todos os atos, públicos e privados, do ‘Real Acuerdo’ e recebia diferentes tratamentos de honra durante estas assembleias (o Capitán general era agasalhado com salvas militares, recebido polas companhias de infantaria, etc.- praticamente os mesmos rituais que lhe correspondiam à “persoa real” Saavedra [2007: 89-90]). Por outro lado, o posto possuía umha notável autonomia política, ao ponto de agir, segundo Pegerto Saavedra (2007: 87-88), como um vicerreinato, sendo que até começos do século XVIII se encontrárom registros nos quais se empregava de forma oficiosa o termo de “visorrei” ou “vicerrei de Galicia” para nomeá-lo. Embora a funçom de ‘Governador’ e a de ‘Capitán general’ se integrassem numha mesma pessoa, existia umha distribuiçom de competências, de tal jeito que o Governador estava mais virado para responsabilidades judiciais e políticas (Saavedra, 2007: 88-89) e a figura do Capitán general -figura criada algo mais tardiamente, em 1521- especializada na jurisdiçom de assuntos militares (a pacificaçom do Reino, a proteçom das costas, as levas de soldados, a administraçom dos conflitos bélicos, etc. [Fernández Vega, 1983: 152-153; Saavedra, 2007: 89]), visando fortalecer nesta matéria a soberania real e enfraquecer a da nobreza local (Saavedra Vázquez, 2004: 138-139). Porém, no século XVIII o Capitán general perdeu algumas das suas faculdades de mando militar (Saavedra, 2007: 89). Nesta altura para além do Capitán general foi criada umha nova figura, com funçons semelhantes às de Governador mas somando-se atribuiçons civis, a do “Regente” da Real Audiencia del Reino de Galicia, cuja fundaçom possivelmente respondeu às repetidas ausências do Governador. Existírom um total de 80 governadores-capitans gerais e todos eles pertencêrom à nobreza, com umha sólida trajetória na alta administraçom civil e militar da Coroa e nom sendo infrequente que tivessem nacionalidade estrangeira (González Souto, 2003, tomo II: 396).

As “**Juntas del Reino de Galicia**” fôrom fundadas no século XVI e em 1834 concluiu a sua atividade. A sua composiçom foi fixada numha reuniom de 1552 (Saavedra Vázquez, 2004: 146), ainda que o estudioso da instituiçom, Artaza Montero (1993: 36-37), ser mais proclive de situar o início das suas atividades no século XVII, dado que em 1623 foi obtido o direito de voto nas Cortes e nomeados dous procuradores galegos para assistirem às reunions representando ao Reino. Para dar conta da estrutura e das competências desta instituiçom política a nossa referência bibliográfica principal nesta alínea será o estudo especializado de Artaza Montero (1993).

A constituiçom das Juntas do Reino tivo como objetivo articular umha estrutura administrativa que permitisse estabelecer um diálogo fluído entre as Cortes castelás e as principais cidades e jurisdiçons do Reino da Galiza. No entanto, pode-se defender que a evoluçom da sua praxe política tornou as Juntas numha verdadeira assembleia de representaçom política do Reino da Galiza, nas suas cortes representativas, seguindo o modelo doutros territórios da monarquía hispánica, embora estivessem plenamente integradas, sem autonomia estrutural, no organigrama administrativo da Coroa de Castela (Saavedra Vázquez, 2004: 144). Explica Saavedra (2007: 223) que em “diversos aspectos, as Xuntas virían ser cortes propias do Reino de Galicia; de feito, nalgún momento a cidade de Santiago aludiu a elas como “segundas cortes” e no século XVIII os procuradores refírense en ocasións ao “Reino xunto en Cortes””. Mais ainda, a Coroa espanhola permitiu a utilizaçom do tratamento de “Cortes” para

este órgão político, concedendo-lhe este *status*, pois um aspeto como a designação do organismo tinha um significado político evidente, e não apenas simbólico ou nominal⁵⁷.

As Juntas estavam compostas por sete deputados ou procuradores representantes de cada uma das cidades capitais de província do Reino da Galiza, a saber, Santiago de Compostela, Corunha, Betanços, Lugo, Mondonhedo, Ourense e Tui. O modo de escolha destes deputados podia ser por maioria de votos, por consenso, estabelecendo um turno ou até por sorteio (Saavedra, 2007: 237). Para garantir uma representação o mais equilibrada possível das cidades, não existia uma sede da instituição, mas o acolhimento das assembleias alternava entre as cidades galegas, o que não impediu para que Corunha fosse o lugar mais vezes escolhido para estas juntas. Cada um dos deputados trasladava os interesses da sua cidade, para o qual as câmaras municipais exigiam saber quais assuntos seriam discutidos e votados nas reuniões das Juntas, contudo, uma vez realizada a votação, esta era de obrigado cumprimento pelas cidades do Reino (Saavedra, 2007: 238). Por existir o requerimento de que os deputados representantes deviam ser escolhidos entre os regedores perpétuos dos concelhos, estes sempre pertenciam à fidalguia galega (Artaza Montero, 1993: 102). O principal atrativo da nobreza para ambicionar um cargo como deputado nas Juntas do Reino consistia nos privilégios, no plano simbólico, que se derivavam desta posição de poder, que demonstrava, aliás, uma posição de lealdade e serviço ao próprio rei (Artaza Montero, 1993: 45).

A convocatória para a celebração de uma reunião das Juntas do Reino costumava realizá-la o Real Acordo ou o Capitão-Governador geral, a instâncias de um mandato real. No entanto, houve anos em que a iniciativa partiu das próprias câmaras municipais almejando discutir sobre matérias do seu interesse. Com efeito, no que respeita ao conteúdo das juntas, defende Artaza Montero (1994: 96) que, apesar de se ter destacado em excesso, no seu parecer, o empenhamento da fidalguia galega em matérias do seu imediato interesse –por exemplo, a continuidade do sistema foral-, os deputados nobres dirigiram pedimentos políticos que afetavam ao conjunto da população do Reino (a melhoria na administração da justiça, a abertura do porto da Corunha para o comércio com América, o fortalecimento da rede de caminhos, o fomento da pesca e da agricultura, distintos projetos assistenciais, etc.). Em consequência, fundado como um instrumento político que advogava pelos interesses da Coroa, procurando uma cooperação com as elites fidalgas galegas, estes mesmos grupos progressivamente fizeram uso das prerrogativas da instituição para negociar assuntos chave com a instituição monárquica. Assim, sem nunca colocar em questão a soberania do Rei e a potestade suprema do Consejo de Castilla, os deputados das Juntas implementaram uma estratégia de “freno á consecución automática e sen trabas dos desexos reais”, que passavam, no fundamental, pela obtenção das cidades galegas de fundos económicos e de recursos humanos para campanhas militares (Artaza Montero, 1993: 27). Ainda que a “capacidade de resistencia ás demandas reais era limitada”, os deputados podiam jogar com uma redução nestes recursos fornecidos ou com o tempo de demora na sua concessão para conseguir, em troca, que a Coroa atendesse determinadas queixas e aprovasse certas medidas para resolvê-las (Artaza Montero, 1993: 27). Contribuiu para esta autonomia de ação a criação em 1672 de uma nova figura política, o “diputado general” representante das Juntas do Reino da Galiza, quem era o responsável de trasladar na Corte as reivindicações expressadas na instituição política galega, acompanhado de um “agente general” que o auxiliava. De modo alternado, seguindo uma ordem

⁵⁷ "É un feito que desde 1775 ata 1827 atopamos nas actas da Xunta e dos concellos o termo Cortes aludindo ó axuntamento dos sete deputados. Sen embargo, o que máis chama a atención do emprego do título de Cortes non é o uso que del fai a Xunta, senón a aceptación do mesmo, tanto por parte do Rei e os seus ministros, como polos particulares. Nunha época na que utilizar un título impropio -por exemplo, o de cabeza de Reino- suscitaba de inmediato chamadas á orde e ameazas de sanción, a Xunta non é amocorada nin unha soa vez por tal motivo. Congreso e Asemblea son tamén denominacións manexadas polos deputados" (Artaza Montero, 1993: 91).

de teórica antiguidade das cidades representadas (primeiro Santiago de Compostela e a seguir Corunha, Betanços, Lugo, Mondonhedo, Ourense e Tui), o deputado geral era selecionado entre os regedores perpétuos destas câmaras, sendo distribuídos entre eles também as despesas do seu exercício político em Madrid. Sugere Artaza Montero (1993: 95-97) que o principal entrave para um funcionamento político mais autónomo da instituição foi a inexistência dumha fazenda própria, para além do problema interno da falta de consenso entre os deputados, que primavam os interesses das cidades que representavam em lugar de desenvolver umha ação política unificada, algo em que incidiu também Saavedra Vázquez (2004: 146); ou o facto de a seguinte instituição examinada, a Intendência, ir ganhando aos poucos áreas de gestão, antigamente de incumbência das Juntas do Reino, como certos impostos ou a leva de homens (Artaza Montero, 1993: 153), que favoreciam a negociação política com a Corte.

Com a chegada dos Bourbons à Coroa de Castela foi implantada em 1712 umha nova instituição política, a “**Intendencia**”, a quem foi cedido um notável peso político, evidenciado no salário do Intendente –lembramos que era o segundo posto político melhor retribuído do Reino, após o Governador-Capitão general- e nas suas alargadas competências. As principais matérias sob a sua administração pertenciam ao domínio do Exército e da Fazenda. Ocupava-se do recrutamento de soldados, do fornecimento dos quartéis, dos hospitais, dos armazéns, etc. (Granados Loureda, 1988: 58). Em paralelo, o Intendente inspecionava os impostos e as rendas reais levando conta das juntas específicas de arbítrios criadas em 1745 nas câmaras municipais e que deviam enviar informes de contas à Contaduría General de Propios y Arbitrios” situada em Madrid (Granados Loureda, 1988: 58). Porém, esta instituição também se preocupava por assuntos ligados à moralidade, à polícia e à ordem pública, às infraestruturas de caminhos reais e secundários, à higiene e limpeza pública das ruas ou aos portos (Vigo Trasancos, 1998: 172). As atribuições diversificadas dos intendentes tomáram parcelas de poder que antigamente pertenciam ao Governador-Capitão general e à própria Real Audiencia del Reino de Galicia (Fernández Vega, 1983: 43), provocando constantes conflitos jurisdicionais com estes organismos administrativos e com os concelhos galegos por causa dos novos mecanismos controladores da fazenda local que impunha (Saavedra Vázquez, 2004: 139-140).

Por outro lado, pela concentração de organismos e postos políticos superiores que se produzia na Corunha –lugar em que instalaram a Real Audiência, a Governação do Reino e o corregimento- aconteceu que em determinados anos o intendente corunhês assimilou as funções do corregedor (Saavedra Vázquez, 2004: 140), o que esteve vigente na Corunha na figura do intendente-corregedor Marqués de Piedrabuena até o seu falecimento em 1775, que pujo fim também à história da instituição da Intendência no Reino da Galiza. Aliás, em toda a Coroa espanhola quando estes dous postos políticos se escindírom isto fijo transparecer a maior fragilidade política da figura do intendente, significando para Granados Loureda (1988: 59) o final da aposta da monarquia espanhola pela instituição. Do mesmo modo, na Corunha a sua jurisdição sobre o governo municipal foi sempre exercida pelo alcalde maior (Granados Loureda, 1988: 53) devido à quantidade de esferas de gestão de que se tinha que ocupar (Artaza Montero, 1994: 79).

A fundação desta instituição política tinha umha função política explicitamente centralizadora, que se pode enxergar no facto de o posto de intendente ser sempre temporário e com umha comunicação mui fluída com a Corte de Castela. No entanto, desde a sua posta em andamento foi recebido com incomodidade pelas instituições políticas precedentes no Reino espanhol, nom tendo conseguido um desenvolvimento tam pleno como na França ou na Prússia (Granados Loureda, 1988: 47).

A instituição política dos “**corregimientos**” respondia, por seu turno, a umha organização territorial muito mais antiga, que se remontava ao século XVI. Na frente dos corregimentos

estavam os corregedores, agentes políticos emissários diretos da autoridade real, do Consejo de Castilla. Antes da fundação da Intendência uma das finalidades políticas principais deste posto era vigiar o comportamento político dos regedores municipais, funcionando como um instrumento de contenção do poder emancipado das câmaras municipais lideradas pela fidalguia local. O historiador do direito Sánchez-Arcilla Bernal (1995: 636) interpreta a formação dos regimentos municipais como resultado dumha estratégia de “pacto” entre a Coroa e os poderes locais, enquanto que na formação dos corregedores a decisão política tivo um carácter explicitamente mais interventivo, mas as duas instituições obedeceram, segundo ele, à lógica monárquica que visava subordinar a acção política no âmbito mais local. Com efeito, as responsabilidades políticas dos corregedores tinham como alvo as cidades, assumindo a prerrogativa de convocarem e presidirem plenos municipais e estando dotados de “facultades judiciales y gubernativas” sobre a fazenda local e questões de ordem pública (Artaza Montero, 1994: 79). Porém, nas juntas municipais os corregedores só podiam emitir o seu ditame em caso de incapacidade de ser chegado a um acordo (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 641).

Na Corunha a documentação local mostra que do 1768 até o 1777, ainda estando no em ativo o intendente-corregedor, o Marqués de Piedrabuena, este delegou a tarefa de presidir às assembleias municipais na figura do alcalde maior, com a exceção do curso político de 1775. Do ano 1777 em diante e até o 1806 –último ano considerado neste estudo- passou o corregedor a estar ao mando de todas as juntas municipais corunhesas, em conformidade com as diretrizes monárquicas (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). No Ferrol, cidade fora do âmbito jurisdicional do corregimento corunhês, foi o alcalde maior quem chefiou, de modo privilegiado, as juntas municipais, do ano 1768 até o ano de 1794, mas com algumas intermitências. Assim, no ano 1779 o presidente das assembleias municipais passou a ser o comandante geral do departamento do Ferrol. Já a partir de 1794 foi um novo alto cargo militar, o “Gobernador Político y Militar”, quem passou a assumir esta função de presidir aos plenos.

Em última instância, devemos dar conta da existência no Ferrol de dous cargos político-militares que funcionaram, cada um no seu correspondente período, como máximas autoridades políticas da cidade, com competências equiparáveis às dum corregedor e explicitando a centralidade política do Exército e da Marinha na cidade. Estamos a referir-nos aos cargos, já referenciados, de “**Comandante general del Departamento marítimo de Ferrol**”, em ativo nas primeiras décadas analisadas, e a partir da década de 1790 ao cargo de “**Gobernador Político y Militar de esta plaza** (de Ferrol)”. Este último alternou durante o seu mandato com a figura do alcalde maior, até que de 1801 em diante se estabilizou a sua assunção de faculdades executivas municipais. Podemos especular que a instabilidade política destes anos de viragem, com recorrentes incursões miliares por mar, pudo aconselhar que um alto cargo militar assimilasse o poder político civil da cidade.

As instituições políticas apresentadas até aqui nom tinham transferidas formalmente pela Coroa competências na esfera teatral e somente os corregedores e os governadores político-militares, na qualidade de presidentes das corporações municipais, exercêrom de árbitros nos acordos municipais sobre teatro, ao igual que a Real Audiência interveiu, exceccionalmente, para resolver conflitos em matéria teatral. No entanto, as instituições políticas nas quais a monarquia delegou as faculdades plenas de governo e administração teatral fõrom os **concelhos** e por este motivo colocaremos o foco nestas instituições de âmbito local. Tanto a câmara do Ferrol quanto à da Corunha detentavam umha jurisdição política de reguengo, nom estando supeditado o seu governo, nem a um senhorio particular nem episcopal, como acontecia com outros núcleos urbanos dependentes diretamente da Coroa, também situados na área Noroeste do Reino –

Betanços, Viveiro, etc.- (Saavedra, 2007: 189). Mas nom sempre fora assim para Ferrol, que ficara sob a jurisdição senhorial do Condado de Lemos até 1733, ano em que a Coroa comprou os seus direitos políticos (Saavedra, 2007: 193-194), podendo ser associada esta decisão ao planeamento já naqueles anos deste porto como lugar de instalação dos futuros estaleiros reais (Granados Loureda, 1998: 126).

O concelho setecentista era umha entidade política herdeira dos ‘concelhos abertos’ medievais e mantinha algumas das suas funções originárias: a representação da cidade perante o rei, a escolha dos ofícios municipais eletivos e dos deputados das Juntas do Reino da Galiza, incluído o deputado regeral instalado na Corte, a conservação da ordem pública, as tarefas de assistência social, obras públicas, gestão do património e dos montes públicos e a elaboração de ordenanças municipais e de bandos, entre outras (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 645). A Coroa procurou limitar as extensas faculdades executivas com o surgimento doutras instituições políticas como os corregimentos devido ao temor dumha excessiva soberania das elites locais (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 709-710). Estas instituições de poder fõrom, contodo, durante todo o período moderno, e particularmente no século XVIII, uns organismos com umha grande autonomia. No concernente à sua estrutura interna, esta estava configurada polos seguintes cargos políticos, com diferentes ‘capitais’ e responsabilidades na gestão municipal, cujo esclarecimento será fundamental para compreender a capacidade de decisão de cada cargo capitular nas discussões plenárias sobre a administração teatral.

O **alcalde maior** era um magistrado instalado nos territórios sob jurisdição régia que nom estavam baixo o mandato dum corregedor (Fernández Vega, 1983: 205). Isto explica o influxo político que tivo no Ferrol, fora da jurisdição do corregimento, e até na Corunha nas primeiras décadas do nosso estudo, em que o corregedor desatendera a função de dirigir os plenos e esta fora assumida polo alcalde maior corunhês. Com o tempo o alcalde maior foi acrescentando às responsabilidades jurídicas, faculdades políticas executivas, como efeito dumha nivelação progressiva com o cargo do corregedor (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 641). Assim, o alcalde maior foi virando a figura de maior autoridade no âmbito municipal, em virtude da sua potestade para coordenar, presidir e arbitrar as assembleias municipais, especialmente em situações de desacordo político, embora nas décadas finais do século XVIII cedesse paulatinamente parte destas faculdades ao corregedor, na Corunha, e aos comandantes e governadores político-militares, no Ferrol. Como presidente dos plenos municipais, o seu voto nos acordos nom era computado, mas este tinha a capacidade decisiva de desempatar em caso de falta de consenso, pois nestes casos o seu critério como magistrado era definitivo à hora de determinar o acordo final, como aconteceu em diferentes discussões em volta da autorização dumha licença teatral para umha tal companhia. Aqueles que ocupassem este cargo deviam ser de condição nobre, letrados e residentes na cidade em que exerciam o seu cargo (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 640), de tal jeito que a caracterização social predominante dos alcaldes maiores das cidades e vilas galegas foi a de pertencerem às elites fidalgas galegas, aqueles vástagos que estudaram Leis “como parte de una arraigada tradición familiar” (Saavedra Vázquez, 2004: 134). Mais especificamente, os alcaldes maiores do Ferrol e da Corunha eram advogados na Real Audiencia del Reino de Galicia ou advogados dos “Reales Consejos” de Castela (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*; A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*).

No nível dos ofícios municipais os cargos mais relevantes eram os **regedores**. Originariamente os concelhos no Reino de Castela estavam formados por umha corporação reduzida, na qual nunca faltava um alcalde maior, um “procurador síndico general perpetuo” e um conjunto de regimentos de natureza perpétua, cujo número dependia da população da tal cidade ou vila (Saavedra, 2007: 216), de aí que os regedores representassem o ofício mais numeroso e importante no ecossistema municipal (Artaza Montero, 1994: 46). Na Idade Média

a nomeação dos regedores era efetuada diretamente pelo monarca, mas com o tempo o procedimento acabou sendo realizado no âmbito local, o que facilitou um processo progressivo de “patrimonialización de las regidurías” entre as linhagens mais influentes do lugar (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 644). O atrativo do posto residia no salário associado, mil maravedis anuais (Artaza Montero, 1994: 81), nas isenções fiscais e militares (Artaza Montero, 1994: 78), assim como no ‘capital simbólico’ de que beneficiava o seu detentor (Saavedra, 2007: 221).

Tanto na Corunha quanto no Ferrol, antes das reformas legislativas implementadas na década de 1760, todos os regimentos existentes eram de caráter permanente (Artaza Montero, 1994: 46; Barreiro Mallón, 1996: 76). Porém, estes podiam ser de dous sub-tipos: regimentos vitalícios –a sua legislatura durava a vida do agente que o detentava- e regimentos perpétuos –herdados por via familiar, podiam ser transferidos após a defunção ao seguinte membro da linhagem-. Os agentes nobres que levavam o título de “Grandes de Espanha”, mesmo sem residir no concelho ao qual a sua família estivera tradicionalmente ligada, tinham direito a um regimento perpétuo, o qual, se moravam na Corte, era gerido vicariamente por um agente local, um ‘tenente-regedor’, que assistia aos plenos em representação da casa (Artaza Montero, 1994: 76-77; Barreiro Fernández, 1986: 225). Entre as diversas tarefas políticas assumidas polos regedores podemos assinalar, a propósito do nosso objeto, a possível concessão ou nomeação dumha licença teatral a umha companhia e o seu período de atividade, a determinação dos preços dos bilhetes teatrais, etc.; mas também, a administração da fazenda do concelho, a escolha dos empregados subalternos da corporação, o controlo dos preços dos produtos, a execução das cédulas e provisos da Coroa e a seleção do deputado que representava a sua cidade nas Juntas do Reino. Em casos excepcionais os regedores perpétuos, por ausência do alcalde maior, do comandante geral ou do corregedor, mesmo podiam presidir aos plenos municipais, tarefa que por regra geral foi delegada num regedor perpétuo ‘antigo’ ou ‘decano’, o que temos detetado na Corunha em 1780, 1785, 1791 e 1804 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*) e no Ferrol em 1794 (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*).

Como foi avançado, na segunda metade do século XVIII o monarca Carlos III implementou diferentes medidas que reestruturavam os governos municipais, acrescentando novas figuras de poder. Naquela altura nas cortes europeias vigoravam os princípios absolutistas que vinculavam a eficácia governativa dos monarcas com um sistema administrativo e executivo bem coeso, que se procurava afastar do modelo de monarquia desconetada territorialmente, própria do Antigo Regime⁵⁸. Defende Sánchez-Arcilla Bernal (1995: 803-805) que inspirado nestas teses

⁵⁸ A organização territorial do Antigo Regime, baseada no respeito à autonomia das jurisdições locais, passou a ser considerada, a partir da segunda metade do século XVIII de mans dadas ao novo pensamento político ilustrado, umha estrutura irracional por favorecer a desunião e o caos. Isto explica que a partir desta altura se multiplicassem os esforços por conseguir umha maior coesão e centralização dos reinos europeus em torno da Corte, o que, por seu turno, ajudou à consolidação dumha entidade única de poder em volta da figura real:

“Y sin ir más lejos, tres cuartos de lo mismo cabe decir de la división territorial del antiguo régimen: se considera caótica por irracional e incompatible con un modelo cartesiano de claridad geométrica y tipológica [j], amén de contraria a otro principio estructural del espacio territorial contemporáneo: el de su unidad, polarización y homogeneidad.

Unidad, polarización, homogeneidad, he aquí los atributos de una determinada representación histórica del espacio que pueden ser fácilmente puestos del lado de la estructura legal-racional de legitimación. Efectivamente, la unidad y polarización territoriales son valores homólogos de la unidad lógico-sistemática del orden jurídico y político del Estado contemporáneo. Como es obvio se corresponden con una situación en la que no existe más que un único centro de poder, que a su vez funda el poder de todos los centros políticos periféricos, los cuales se encuentran sometidos a un orden jerárquico estricto y se ven funcionalmente limitados a desarrollar y aplicar las órdenes emanadas desde el centro” (Hespanha, 1993: 95-96).

Para Hespanha (1982: 44-45) este movimento coincidiu com a passagem dum estágio político de monarquia “corporativista” a um regime monárquico de “Estado absoluto”, resultado da “montagem duma importante máquina administrativa”. Passou a ser priorizada a supervisão e controlo efetivo do território, des-respeitando a partir deste momento as jurisdições impostas polos corpos administrativos infra-estaduais, os “privilegios, libertades e franquias das antigas ordens”.

Carlos III avaliara que existia umha falta na articulação da sua soberania no conjunto do território sob a Coroa espanhola e de aí a aprovação dumha série de reformas legislativas para conseguir “la aproximación de los municipios a un modelo común”, que “la organización municipal se vea sometida a una centralización”, reagindo contra o que se interpretava como “el poder abusivo de los regidores” (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 805). O resultado disto foi a elaboração de dous textos legislativos que tivérom um impacto direto na estrutura política municipal. Assim, a Real Cédula de 1763 fundou duas novas figuras, os regedores eletivos e os procuradores gerais (Martínez Fernández, 1988: 66), enquanto que o Auto do 5 de Maio de 1766, os cargos de “procuradores síndicos personeros” e os deputados do comum (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 805).

Portanto, no que atende aos regimentos, foi aprovado um novo posto municipal de regedores eletivos, os quais, como o nome sugere, nom ganhavam o cargo por transferência familiar, mas logo de serem escolhidos por sufrágio entre os representantes das elites da cidade e da vila, o que devia ser logo ratificado polas instituições delegadas da Coroa (Artaza Montero, 1994: 49). A segunda novidade era que o posto nom tinha umha vigência permanente durante a vida dos seus detentores, mas expirava logo de dous anos –a fórmula da Corunha- ou três anos –no Ferrol-. Patenteia-se a vontade da Coroa de oxigenar o acesso à corporação municipal com agentes que nom procedessem das mesmas casas nobiliárias, dando possível entrada a representantes doutros setores sociais, como da burguesia emergente, dado que mais umha circunstância que mudava era que deixava de existir o requerimento da ser fidalgo. Os regedores eletivos convivérom na Corunha com os antigos regimentos perpétuos (*A.M.C. Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*), nom assim no Ferrol em que toda a estrutura de poder municipal foi renovada e todos os regimentos existentes eram de tipo eletivo e nom permanente (*A.M.F. Gobierno. Libros de actas*). As suas atribuições eram as mesmas que possuíam os regedores perpétuos, mas o seu ‘capital simbólico’ era menor, de aí que na enunciação dos integrantes dumha assembleia municipal, que figura nos livros de atas, tenha lugar umha hierarquia em ordem de prestígio em que primeiro é nomeado o alcalde maior ou corregedor que preside o pleno, a seguir os regedores perpétuos, depois os regedores eletivos e por último outros ofícios municipais, como os procuradores e “personeros”.

Esta transformação mudou o quadro político municipal das cidades estudadas do seguinte jeito. Antes da reforma existiam na Corunha 23 regimentos perpétuos vitalícios, um “procurador síndico general perpetuo” e mais o alcalde maior (consulte-se *A.M.C. Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). A aplicação da real cédula habilitou a nomeação de sete novos regedores eletivos e dous procuradores gerais eletivos (Artaza Montero, 1994: 49), todos estes cargos de natureza bienal, a que se acrescentou três anos depois, os deputados e um “procurador síndico personero del común” (Barreiro Fernández, 1986: 226). Ferrol, por seu turno, apresenta umha situação infrequente nos concelhos galegos porque até a década de 1790 nom tivo regimentos. A corporação esteve formada até 1789 polo alcalde maior, o procurador síndico geral, o procurador síndico personero e os deputados do comum, todos estes cargos de índole eletiva e caráter nom permanente, portanto verificando-se mais do que em nengumha outra cidade um escasso influxo de famílias tradicionais nobres na política local (veja-se *A.M.F. Gobierno. Libros de actas*). O seu governo municipal cumprira de modo paradigmático os novos regulamentos reais com a criação dum procurador síndico geral eletivo, dum “procurador síndico personero” e de “deputados del común”, porém, na segunda metade do século nom fora autorizada a formação de regimentos, nem permanentes nem eletivos. Isto e tivo que ver com o inesperado crescimento demográfico dumha cidade que antes da implantação dos estaleiros

nom tinha umha população superior à de qualquer vila galega, nom precisando dumha câmara extensa para ser governada. Apesar de que já em 1774 a câmara municipal denunciara numha carta ao Consejo de Castilla a insuficiência de recusos humanos para administrar eficazmente umha cidade que multiplicara o seu número de vizinhas e vizinhos (“que no puede Governarse, ni sujetarse por uno ni por el Sindico del Comun, y dos Diputados de Abastos de que se compone el Ayuntamiento de esta villa” [A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1774. Sem data. Fólios 190frente. Cota: 383]), só em 1788 a Coroa acedeu a emendar esta situação com a aprovação de seis ofícios de regedores eletivos de tipo trienal (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1788. 10 de Maio. Fólios 30frente-30verso. Cota 386) e nom de caráter perpétuo, como era o anseio dos agentes políticos locais (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1783. 25 de Setembro. Fólios 45frente-46verso. Cota 381).

Mais um ofício municipal cuja existência se remonta a antes do século XVIII foi o posto de “**procurador síndico general**”. Eram alvo do procurador síndico geral dumha vila ou cidade todas aquelas matérias ligadas ao ‘comum’, como se denominava naquela altura às questões ligadas à organização e gestão das condições de vida do conjunto da população, e nom apenas das elites ou nom apenas as responsabilidades de tipo institucional (Saavedra, 2007: 216). Os procuradores gerais tinham, como os regedores, voz e voto nos plenos municipais em que o órgão municipal no seu conjunto decidia sobre todas as questões da vida municipal, por isso também sobre a diversão teatral (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 807). Contudo, a reforma legislativa de 1763 trouxe a modalidade eletiva deste ofício, o cargo de “procurador síndico general electivo”, escolhido por votação e de tipo rotatório, nom permanente. Do mesmo jeito que acontecera com os regimentos perpétuos, que nom desaparescerom, foi preservado o ofício de procurador síndico geral perpétuo, ao qual se acrescentou o novo procurador geral eletivo (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). Em troca, no Ferrol, só sobreviverom os postos eletivos, também no caso do procurador geral (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*).

A segunda modificação legislativa de 1766 habilitou dous novos cargos capitulares com novas competências: os procuradores síndicos personeros e os deputados do comum. A figura do “**procurador síndico personero**”, também denominado “personero del público” ou “personero del común” visava impedir a perpetuação das mesmas elites nobres no ofício do procurador síndico geral (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 807), de aí que as competências fossem praticamente as mesmas do cargo antigo, como recolhe Sánchez-Arcilla Bernal (1995: 807), ter “voz para pedir y proponer todo lo que convenga al público generalmente, e intervenga en todos los actos que celebre el ayuntamiento, y pida por su oficio lo que se le ofrezca al común con método, orden y respeto”. No entanto, o mesmo autor advertiu umha especialização do posto capitular na vigilância do funcionamento de fábricas, matadouros, talhos e obras públicas (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 807). Contudo, existia umha diferença fundamental, o procurador síndico personero tinha voz nos debates plenários mas nom tinha direito a voto (Granados Loureda, 1996: 113), o que colocava aos procuradores gerais, perpétuos ou eletivos, numha posição de maior poder (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 807). Em consequência, pondera Artaza Montero (1994: 84) que aos procuradores síndicos personeros se lhes concedera umha grande margem para colocar propostas e debater sobre um tipo mui variado de matérias, mas “se les privó de capacidad decisoria”.

O “**diputado del común**”, também denominado “diputado de abastos” e “diputado del publico” tinha como principal missão a de garantir o benefício público, “ya que en ellos el Pueblo pone su confianza” (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 805), isto materializava-se principalmente no facto de estes decidirem todo o relativo aos ‘abastos’ das cidades (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 806). Esta era umha área relevante porque tinha a ver com o fornecimento

de produtos básicos para as vizinhas e vizinhos e com um regulamento dos seus preços. O auto monárquico de 1766 dotava a esta figura política de capacidade de voz e voto nas juntas municipais (Granados Loureda, 1996: 113). Como se passava com os anteriores ofícios interinos, o detentor deste posto era escolhido por votação, a partir dum sistema de eleitores e de candidatos por cada bairro ou freguesia, que procediam das elites da correspondente cidade. Era mui habitual que este ofício fosse desempenhado por agentes da burguesia comerciante pola sua experiência em questons comerciais ligadas aos ‘abastos’.

Este era o organigrama oficial dos governos municipais. Um problema que devemos abordar, mui presente nas queixas que se refletem na documentação municipal, e que alterou o funcionamento normal dos plenos em que se decidia sobre teatro foi o do absentismo. O número insuficiente de agentes capitulares para aprovarem acordos municipais obrigou a que, com frequência, as assembleias tivessem que ser canceladas por nom se chegar ao quórum suficiente. Este problema foi tam notório que as Juntas do Reino da Galiza denunciárom esta prática nas suas assembleias e propugérom algumas soluçons: que se incrementasse o número de regedores, os regedores que nom comparecessem no seu posto num prazo de dous meses fossem substituídos (Artaza Montero, 1993: 104), e os alcaides maiores chegárom a tomar decisons punitivas como a imposiçom de multas aos regedores ausentes sem motivo justificado e até a ameaça de ir para a cadeia (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 8 de Janeiro. Fólio 3verso-4frente. Cota: C-63). Da mesma maneira, os agentes do poder representantes da Coroa reagírom diante deste comportamento que bloqueava a política municipal, como detalha umha carta enviada polo corregedor-interino da Corunha à corporaçom da mesma cidade em que denunciava que este comportamento ocasionava “perjuicios gravissimos al Comun” e mesmo podia ser interpretado como umha “contravencion clara á las intenciones del Real Consejo” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1768. 25 de Agosto. Fólio 262frente – 262verso. Cota 58).

O quórum mínimo de capitulares exigido para a celebraçom dos plenos municipais e a validaçom dos acordos era diferente nas duas cidades estudadas. No Ferrol de 1770, antes da autorizaçom dos novos regimentos eletivos, chegava com a presença do alcalde maior, dum único procurador –o procurador geral- e também dum único deputado do comum -isto é, com um núcleo de apenas três agentes capitulares incluindo o alcalde maior- para chegar a um acordo municipal validado. Assim, numha assembleia de 1770 foi explicitada no livro municipal a ausência do procurador síndico personero e mais dum dos “diputados del público”, o que nom obstaculizou a tomada dum acordo sobre teatro (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 18 de Dezembro. Fólio 250 frente – 251verso. Cota 377). Por contra, na Corunha, umha câmara dotada de regedores perpétuos e eletivos, cumpria que comparecessem, para além do alcalde maior ou corregedor e os diferentes procuradores, um número mínimo de regedores. Martínez Fernández (1988: 64) assinala que a partir da década de 1750 na Corunha foi mui habitual que se suspendessem plenos por nom ser alcançada umha cifra mínima de regedores presentes, apesar de admitir que na câmara corunhesa –com 23 ofícios- fõrom aceites acordos estando somente três regedores presentes. A real provisom de 1763 esclareceu esta situaçom normativa, ao estabelecer que para a formalizaçom dum acordo municipal era obrigatória a concorrência de três quartas partes dos novos regedores eletivos –figuras priorizadas na nova reforma municipal- (Artaza Montero, 1994: 82). Com efeito, no ano de 1778 o alcalde maior da Corunha anulou um acordo plenário e mandou ser repetida a convocatória até garantir o “curso de todos los Capitulares”, “luego que esten reparados algunos de los señores que se hallan indispuestos y que en interin se suspenda lo referido” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 10 de Março. 30verso-31frente. Cota: C-66), fenómeno que se

repetiu em 1785 por não comparecer o número mínimo necessário de regedores eletivos (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1785. 14 de Abril. Fólios 40 frente-40 verso. Cota: C- 71). Porém, aplicando estritamente o novo requerimento e dado que eram sete os novos regedores eletivos na Corunha, deviam estar pelo menos cinco regedores deste tipo presentes, mas evidenciou-se que com a participação de quatro regedores eletivos foram efetuadas juntas municipais (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1785. 1 de Abril. Fólio 36 frente-36 verso. Cota: C- 71), evidenciando-se a flexibilização da legislação monárquica na prática jurídica e política da realidade municipal, ponto fulcral deste capítulo.

Resulta uma matéria complexa tentar esclarecer a que se deveu o fenómeno estrutural do absentismo. Por um lado, parece plausível que os burgueses que foram conquistando ofícios municipais tivessem mais dificuldades para assistir aos plenos pelas suas responsabilidades dirigindo as suas empresas comerciais. Do lado da fidalguia, foi assinalado por alguns investigadores o fenómeno do afastamento geográfico dos representantes da alta nobreza instalados na Corte que os impossibilitava a assistir regularmente às juntas (Martínez Fernández, 1988: 65). É um fator plausível já que na Corunha, somente 14 dos 23 regedores vitalícios, residiam na cidade (Martínez Fernández, 1988: 65). López Díaz (2010: 192) sugere, por seu turno, que estas ausências aumentaram com a perda de competências dos regimentos vitalícios que ocasionaram as reformas legislativas da Coroa e Artaza Montero (1994: 81-82) fala dumha tutela mais ofegante da prática política dos regedores por agentes políticos superiores, como o Capitão general ou o Intendente-corregedor. Ao nosso ver é Barreiro Fernández (1986: 225) quem dá no certo ao apontar que o nível de compromisso dos regedores era baixo porque era “puramente honorífico”. Quer dizer-se, do nosso ponto de vista, o elemento mais atrativo para os grupos sociais dominantes que encorajava a participação na política municipal tinha a ver com a obtenção de ganhos simbólicos ligados à posse do posto, que provocava um fenómeno de distinção social, ao ponto de ser interpretado para a fidalguia a obtenção dum regimento como um ‘dever’ de casa (Saavedra, 2007: 221). Portanto, após a obtenção do reconhecimento “honorífico” –que se envolvia num ritualizado acontecimento de nomeação– não era condição indispensável desempenhar uma participação ativa no concelho porque o título de regedor estava na posse do seu detentor, sem importar o seu grau de envolvimento. Ligado a isto, é possível que os incentivos simbólicos derivados da obtenção dum regimento fossem ainda maiores no período estudado, dado que este era um cargo muito mais concorrido e, com isto, tinha mais capacidade de ‘distinção’ (1979). Os regimentos passaram a estar disputados por representantes da burguesia enriquecida, que podiam atingir regimentos eletivos, graças à reforma municipal monárquica, e até regimentos perpétuos logo de passarem por procedimentos de enobrecimento, como estudaremos. Por seu turno, o interesse da fidalguia pelos postos de governo municipal pareceu renovar-se, ao temer a perda de influxo sobre um espaço político que até a segunda metade do século XVIII fora plenamente cooptado pelo seu grupo.

Doutro ponto de vista, ainda que o fenómeno do absentismo foi uma prática regular não parece manifestar-se de igual jeito em todas as assembleias municipais. Pois, se como temos defendido, o interesse principal na participação política municipal era de tipo ‘nominal’, contudo, pode defender-se em torno dos plenos que tratavam sobre matérias teatrais que existia um interesse de facto em poder decidir quanto à gestão da atividade teatral. Assim, nestes plenos sobre teatro temos verificado uma participação numerosa de capitulares –de média de 10 agentes políticos municipais com o seu voto particular (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*)–. Para além disto, algumas discussões ligadas ao governo teatral foram as que ocuparam mais páginas nos livros de acordos municipais, só equiparadas às extensas

reais ordens adjuntas na documentação administrativa (um exemplo paradigmático disto é um debate em volta da aprovaçom dumha licença para a companhia operática de Alfonso Nicolini que foi recolhido em quinze páginas de atas [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 60frente-67frente. Cota: C- 63]). Nesta mesma linha é mui significativo que os livros municipais também recolhessem a pugna de diferentes agentes capitulares para que o seu voto fosse admitido nestas discussons sobre teatro e, do outro lado, a intervençom doutros agentes municipais, que defendiam umha posiçom contrária, colocando em questom a legitimidade destes votos. Em consequência, podemos afirmar que nas juntanças municipais sobre temática teatral o envolvimento político era mui intenso, o que evidencia, mais umha vez, a relevância política que nesta altura e nas cidades estudadas tinha o fenómeno teatral.

3.1.2. As instituições e os agentes do poder com competências no governo teatral

A “Real Audiencia del Reino de Galicia”, a principal instituição jurídico-administrativa do Reino, nom tinha atribuída nengumha competência específica em matéria teatral. Apesar disto, como demonstrou Fernández Vega (1983), esta instituição assimilara competências que abrangiam áreas tocadas polo fenómeno teatral, como a de obras públicas –que devia conceder as autorizaçons para a construçom de prédios teatrais-, a de beneficência –pois umha percentagem dos lucros polos bilhetes teatrais costumava ir a esta partida orçamentária-, a de ordem pública –dado que umha máxima das autoridades políticas foi a vigilância da ordem pública no interior das casas de comédia-, etc. Com efeito, o Real Acordo tinha legitimidade para intervir em todas as situaçons em que, do seu ponto de vista, nom se respeitasse a harmonia e ordem social, de aí que este organismo se imiscuisse na gestom das cidades, “decretando, mandando, controlando, permitindo o prohibiendo los actos que constituyen el desenvolvimiento normal de una ciudad” (Fernández Vega, 1983: 9). À luz destas faculdades a Real Audiência chegou a intervir na administraçom da diversom teatral, com comunicaçons que enviou aos concelhos, dando diretrizes nas áreas de gestom prioritárias que vimos de apresentar, assim pois com frequência agiu para denunciar que nom se respeitaram as condiçons de ordem e sossego necessárias durante as encenaçons (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*). Algumha tomada de posiçom mais específica tivo lugar quando, por exemplo, em 1770 o Capitán general, o Marqués de Tremañes, pressionou à cámara corunhesa para pôr em andamento a construçom dum novo coliseu público, após a destruçom do erguido por Nicolà Setaro (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1770. 27 de Outubro. Fólios 95frente-95verso. Cota: C- 60). No quadro da preocupação pola assistência social, em 1794 o Capitán general Francisco Pacheco sugeriu ao concelho da Corunha organizar uns “concertos espirituales” durante o período de Quaresma, com o objeto de incrementar os ingressos do hospital de caridade, mesmo assinalando o possível preço dos bilhetes (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1794. 8 de Março. Fólios 32verso-35frente. Cota: C-78). Nesta linha dumha relativa extralimitaçom das faculdades da Real Audiência em matéria teatral, agindo em favor da diversom teatral, o Regente José de Zuazo Bustamante pressionou à cámara do Ferrol para restabelecer a permissom para a companhia cómica de Manuel de Lucía, que fora anulada pola cámara do Ferrol por esta nom ter entregado em tempo o despacho de licença do Juez Protector de Madrid (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1778. 26 de Junho. Fólio 155frente. Cota 382).

As Juntas do Reino da Galiza, por seu turno, nom se envolverom em questons teatrais, até onde temos constância, tendo analisado o conteúdo das suas assembleias e dos pedimentos

realizados à Coroa (Artaza Montero, 1993; Romaní Martínez, 2008-2010), embora tenham levado à Corte reivindicações sobre os problemas de “ordem pública” que afetavam as cidades galegas pelo elevado número de moradores de rua, de crianças abandonadas, etc. (Artaza Montero, 1993: 56).

Os concelhos, em troca, fôrom as principais instituições políticas que gerírom todos os procedimentos necessários para a instalação dumha atividade teatral e operática nas cidades galegas, fazendo uso da centralidade que, como desenvolveremos a seguir, lhe concedera a Coroa espanhola na segunda metade do século XVIII como principais organismos de governo e organização da atividade teatral itinerante. No entanto, nom foi sempre assim já que antes disto foram as instituições religiosas assistenciais, principalmente as confrarias religiosas que administravam hospitais, as responsáveis de autorizarem e administrarem os réditos económicos da realização de funções teatrais⁵⁹. Neste sentido, as câmaras municipais demorárom em reclamar a gestom direta dos benefícios teatrais, cedendo-os por muito tempo aos organismos religiosos dada a sua função assistencial, mas foi nos primeiros anos do século XVIII quando os concelhos das cidades maiores da Coroa espanhola começaram a fiscalizar a atividade teatral e administrar os seus ganhos (Armona y Murga, 1998 [1785]: 163-164), ainda que esta perda de poder económico nom foi aceiteado mansamente polas instituições religiosas, enviando queixas ao rei (Armona y Murga, 1998 [1785]: 193-201). Finalmente Carlos III publicou umha real cédula, a do 4 de Julho de 1780, que esclarecia esta questom estabelecendo que todos os “caudales” procedentes das diversons públicas deviam ter como destino a “arca de los Propios y Arbitrios de los pueblos” e assim ser dirigidos a despesas em matérias de “beneficio y utilidad de los mismos pueblos” (recolhida na *Novísima recopilación...*, editada por Carlos IV, 1805-1807, “Libro III, Ley XIII”: 671). Porém, as cidades mais importantes da Coroa em volume de atividade teatral, a saber Madrid e Barcelona, demorárom mais tempo em se desprender da modalidade de administração por organismos religiosos⁶⁰. Por contra, no Reino da Galiza as instituições religiosas nunca gozárom deste privilégio polo facto de a atividade teatral nom se ter consolidado de modo regular antes da segunda metade do século XVIII, de aí que quando fundados os primeiros teatros estáveis estivesse já implantado um modelo de gestom de tipo civil, em conformidade com as provisons tomadas por Carlos III, o que nom obsta para os concelhos cederem parte dos benefícios teatrais eventualmente a organismos religiosos. A potestade das câmaras municipais na gestom teatral era ainda mais patente quando o concelho era o proprietários dos terrenos em que se estabelecera o prédio teatral e financiara ou comprara o prédio teatral, como acontecia na Corunha. No entanto, até no modelo de posse privada empresarial que funcionava no Ferrol, era a câmara local a que

⁵⁹ Em Madrid as diversons teatrais dependiam desde o século XVI da gestom de quatro hospitais, o “Hospital General”, o “Hospital de la Pasion”, o “Hospital de Expósitos” e mais o “Hospital de los Desamparados” (Armona y Murga [1998 [1785]: 149), mais exatamente das suas confrarias, que foram, aliás, as que compraram os terrenos e custearam a construção dos corrais de comédias (Armona y Murga (1998 [1785]: 148). As confrarias escolhiam os seus próprios comissários teatrais (Armona y Murga (1998 [1785]: 150), que se ocupavam da manutenção das casas de comédias (atrezzo, instalações, etc.) e de receber os benefícios da venda de bilhetes, geralmente a percentagem dumha quinta parte dos ganhos (Armona y Murga (1998 [1785]: 152).

⁶⁰ Em 1793 seguia vigente em Madrid umha “Real Orden” do 11 de Dezembro de 1786 e sucessivos bandos publicados no mesmo ano de 1793 que ditaminavam para os teatros da Corte –entendido neste caso como os coliseus situados na área de Madrid– que os acordos com os empresários teatrais, também no que respeita às negociações económicas, deviam ser conduzidas pola “Junta de hospitales (á quien S. M. Se ha servido conceder el privilegio de la ópera)” (Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XII”: 668-669). Do mesmo jeito, em Barcelona na decisom de questons diretas sobre a atividade teatral seguiu estando envolvida durante todo o século XVIII a administração do Hospital de Santa Creu (Alier, 1990).

decidia a maioria das medidas de autorização e funcionamento teatral, como a distribuição da arrecadação de certos dias de função para fins assistenciais ou para a própria fazenda local.

Mas não foi até a publicação da “Real Orden” do 14 de Janeiro de 1801, concernente ao governo das casas de comédia situadas fora de Madrid –completada por uma “instrucción” posterior do 11 de Março-, que teve lugar a certificação monárquica que confirmava a potestade municipal em matéria teatral. Com esta norma era criado um novo organismo específico, a “Junta General de Dirección del Teatro”, o qual transferia ao âmbito municipal as competências teatrais de administração teatral, especificamente às ‘Juntas particulares’ que se deveriam criar “en cada capital ó pueblo en que haya teatro abierto” por diferentes cargos políticos do governo municipal (Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XII”: 669-671). Em síntese, o modelo de governo teatral vigente na Galiza urbana da segunda metade do século XVIII conferia pleno poder executivo às corporações municipais, modelo que se opunha ao que funcionava na vizinha coroa de Portugal –existindo com as suas cidades constantes trocas de companhias de ópera italiana-, centralista sem fissuras, e que fazia depender de Lisboa todos os procedimentos de gestão teatral, incluindo a gestão da censura teatral (Carreira, 1988).

A verificação da documentação administrativa custodiada nas câmaras galegas, principalmente os livros de acordos municipais, foi muito reveladora ao constatar a condição de autonomia real com que com efeito as instituições de poder local administravam o fenómeno teatral –o que incluía tanto aos agentes capitulares municipais quanto ao alcalde maior ou corregedor- e, para além disto, a intensidade com que defendiam esta competência. Assim sendo, diferentes ditames do Consejo de Castilla, que respondiam a conflitos institucionais em torno da potestade de tomar ações quanto à diversão teatral, explicitaram que todos aqueles que tomarem decisões em matéria teatral deveriam estar “sujetos en todos Casos a las hordenes que se les Comuniquen por el Ayuntamiento” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 31 de Dezembro. Fólio 162frente-163frente. Cota: C- 62). Um informe de 1773 procedente do Consejo de Castilla deu a chave definitiva sobre “Como deve entenderse la jurisdiccion del cavallero Corregidor o su Alqualde mayor para el Gobierno ynterior del Coliseo de comedias”, devendo acordarem em matéria teatral estes agentes do poder e os regedores comissários de comédias, para “disponer Unidos Con el lo que Juzgen por mas Conveniente” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1773. 25 de Janeiro. Fólios 13verso-14frente. Cota: C- 62). Para além destas manifestações da normativa teatral, o próprio estudo da documentação primária municipal utilizada e com ela do funcionamento efetivo da organização das funções teatrais nas cidades galegas evidencia que foram exclusivamente os agentes com cargos capitulares nos concelhos, reunidos em assembleia presidida pelo alcalde maior ou corregedor, os que implementaram todas as medidas referentes à atividade teatral (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas* e A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*). Por isso julgamos inexata a análise de Roger Alier (1990: 294) quando compara a evolução da ópera em Barcelona com a situação teatral doutras cidades espanholas e afirma a excecionalidade do caso barcelonês pelo facto de serem a confraria do hospital de Santa Creu –em matéria económica- e a câmara da cidade –em todas as questões organizativas- as instituições envolvidas diretamente na gestão teatral. Opom este modelo de gestão ao que funcionava nas demais cidade espanholas, apresentado como completamente dependente do corregedor de Madrid como Juez Protector de Teatros, o que se demonstrou falaz quanto menos no que respeita à independência no governo teatral de que gozavam os as câmaras municipais no Reino da Galiza e que, indiciariamente, atendendo à normativa da Coroa e aos problemas de coesão política da administração monárquica, pudo ser aplicável a outros centros urbanos espanhóis, questão que deveria ser conferida com estudos de caso.

Além do mais, quando a potestade das instituições de governo local em matéria teatral foi levemente colocada em causa por alguma outra instituição, não se fiço esperar a reacção defensiva dos concelhos galegos, até quando era a própria Corte a que protagonizava este comportamento. Este tipo de discrepâncias ficaram refletidas com grande detalhe nos documentos primários dos arquivos municipais, que recolhiam a prática quotidiana da gestão teatral e os possíveis desajustes, caso existissem, com a normativa existente, em outras palavras, as disrupções entre a literatura legal e administrativa da Coroa e a praxe teatral municipal. Assim sendo, podem ser assinalados os vários conflitos institucionais que se deram entre as câmaras municipais e instituições de poder como a Real Audiencia del Reino de Galicia ou o próprio Consejo de Castilla, no momento em que estas instituições quebraram a jurisdição municipal em matéria teatral e tentaram tomar decisões nesta área. A este respeito, a solicitude de informação que realizou a Coroa, através do corregedor-intendente, o Marqués de Piedrabuena, quanto a uma série de agitações que se produziram no coliseu da Corunha motivou uma resposta defensiva da câmara municipal em que apelava à sua plena soberania: “Las providencias Ziviles, y economicas que miran a la tranquilidad; y sosiego del Publico son peculiares y privativas de los Magistrados como quienes responden al Rey, y a la Patria de las felicidades de los vecinos” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1773. 5 de Janeiro. Fólio 3verso. Cota: C- 62). Um foco de conflitos habitual também se dava com a Capitania e Governação geral do Reino da Galiza naquelas situações em que este organismo deu o seu parecer ou ordens específicas nesta matéria, como aconteceu quando o Conde de Croix destruiu o coliseu construído por Nicolà Setaro por motivos de segurança. Isto provocou uma firme reacção da câmara municipal denunciando esta decisão numa sessão plenária, invocando o “deshonor de la Ciudad” pela medida tomada pelo representante desta instituição administrativa superior (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 1 de Abril. Fólio 26verso-27verso. Cota: C-59) e acordando enviar uma carta de protesto ao Consejo de Castilla (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 4 de Abril. Fólio 28verso. Cota: C-59). O ditame que chegou da Corte de Madrid dando resposta a este conflito ratificou que as faculdades do governo teatral deviam ser exercidas de jeito exclusivo pelas câmaras municipais, supervisionadas pelos corregedores (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólio 92frente. Cota: C-59). Apesar deste esclarecimento, as contendas por este motivo entre o concelho da Corunha e a Real Audiencia del Reino de Galicia continuaram durante todo o período estudado. Assim, dois anos mais tarde a corporação corunhesa acusou a Real Audiência de desobedecer as providências da Coroa sobre a autonomia local na gestão (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 9 de Outubro. Fólio 142frente. Cota: C-61). Em 1785 a câmara corunhesa mostrou a sua desconformidade com o comportamento do Capitão geral, que considerava extralimitado por entrar em assuntos de jurisdição municipal por este ter publicado um bando em que se assinalava quais comportamentos deviam ter os cidadãos da Corunha durante o Carnaval (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1785. 27 de Janeiro. 13verso-14frente. Cota: C- 71). Vários anos mais tarde, em 1794, originou-se uma nova disputa de maior intensidade entre estas duas instituições político-administrativas devido à decisão do Capitão geral Francisco Pacheco de autorizar a organização de vários concertos “espirituales” no curso da Quaresma. O concelho da Corunha sentiu novamente invadida a sua jurisdição e, em consequência, anulou imediatamente a licença para os concertos e emitiu um informe de queixa ao Consejo de Castilla (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 8 de Março. Fólio 32verso-35frente. Cota: C- 78). A intensidade com que as câmaras municipais galegas protegeram as suas faculdades de governo não só afetou à esfera teatral, mas este comportamento é visível em todas as áreas de governo

que afetassem às condições de vida da população urbana que administravam. Fernández Vega (1983: 31) explica que a prática política e jurídica da Real Audiência a propósito de assuntos ligados às cidades somente foi permitida em situações extremas de bloqueio político, quer dizer-se, quando os governos municipais não conseguiam gerir por si sós uma dada situação conflituosa. E, mesmo nestes casos, as instituições de governo local foram muito reticentes à intromissão política de qualquer outro organismo, reagindo com recursos ao Consejo de Castilla, como vimos de verificar. Segundo Granados Loureda (1998: 182), a ‘via contenciosa’ foi uma das mais utilizadas por todas as instituições político-administrativas da altura para salvaguardar o âmbito de jurisdição do seu poder.

Um último procedimento verificado usado pelas instituições de poder local com o objeto de preservarem as suas faculdades executivas foi a execução da desobediência ou de comportamentos que negligenciavam ordens e ditames procedentes de instituições superiores, como da própria Coroa, caso estes fossem julgados como injustos em termos de jurisdição ou desfavoráveis para os governos municipais. Estas decisões implicavam uma deviação, no plano prático executivo, da doutrina normativa da Coroa, o que aconteceu igualmente a propósito da diversão teatral e quanto a assuntos aparentemente menores, mas muito vigiados pela sua vinculação com questões de ordem pública, tais como a hora de início dos espetáculos. As câmaras do Ferrol e da Corunha ignoraram a legislação monárquica ao respeito e autorizaram o início das funções a horas muito mais tardias das indicadas nos regulamentos do Consejo de Castilla. O *décalage* em certas estações podia chegar a ser de várias horas, dado que o horário de início que mais se repete na documentação municipal do Ferrol e da Corunha é às seis da tarde, na temporada de inverno, e às sete no período estival (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas* e A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). Por contra, o horário recomendado pelo Consejo de Castilla e refletido no seguinte auto do “Real Acuerdo” enviado ao concelho da Corunha para dar começo às funções era bem mais cedo, às cinco da tarde no período estival e às quatro nos meses de inverno (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre competencias en materia de Teatros das diferentes autoridades”. Do 18 de Setembro de 1771 ao 13 de Outubro de 1771. Cota: 8418/ 6). Neste mesmo sentido, fora da esfera teatral, refere Saavedra (2016: 184) as dificuldades que o Consejo de Castilla sofreu para conseguir cobrar os seus impostos e rendas: “a suposta autonomía -palavra anacrónica- era unha cuestión de feito, e nacía da incapacidade, maior ou menor segundo as épocas, dos monarcas para facerse obedecer e cobrar as súas rendas, non da existencia de institucións -cortes- que os limitasen [...]”. Estas últimas análises vão ao encontro de corroborar a tese assinalada do falimento da articulação política do poder monárquico e do cuidado com que as instituições políticas sediadas no Reino da Galiza lutavam por preservar a sua soberania e os limites geográficos do seu poder.

3.1.3. A normativa e os procedimentos de gestão teatral no âmbito local

Durante todo o século XVIII e até a aprovação em 1801 pelo monarca Carlos IV dumha real cédula, a primeira em abordar especificamente a matéria teatral e em procurar organizar o funcionamento destes espetáculos, as competências sobre as atividades teatrais organizadas em todo o reino espanhol descansavam oficialmente na pessoa do “Juez Protector de los Teatros”, também conhecido como “superintendente protector de los teatros”, que sempre se correspondia com o corregedor de Madrid. A este respeito a documentação legal prévia ao ano de 1801⁶¹ indica um relativo vazio legal quanto aos agentes e instituições responsáveis de gerir

⁶¹ A legislação prévia ao ano 1801 e referida aos “coliseos de la corte” que foi consultada foram as seguintes normas,

a atividade teatral porque, embora assinalem a figura do corregedor de Madrid como máxima autoridade, não diziam a respeito de que agentes deviam tomar as decisões sobre a prática teatral quotidiana nas cidades em que se instalavam as companhias itinerantes, nem indicavam uma estrutura específica de gestão e governo teatral. Por outro lado, a maioria das normas sobre teatro falavam da organização e administração dos coliseus “da Corte”, mas não dos situados nas capitais de província da Coroa. Além do mais, a maioria das indicações destes regulamentos focavam, sobretudo, medidas para salvaguardar a ‘boa ordem’ no interior do coliseu, não entrando em detalhes quanto aos agentes que deviam tomar decisões sobre a atividade teatral, quanto à organização de temporadas e das companhias, os preços dos bilhetes, etc.

Tivemos que acudir a obras de natureza não jurídica para encontrar confirmação da situação administrativa que mostrava a documentação municipal, a da soberania das câmaras municipais quanto ao governo teatral. Assim, o ensaio escrito pelo corregedor de Madrid, que, como tal, foi juiz geral de protetor de teatros, José Antonio Armona y Murga, contribui para compreender a cadeia competencial que na prática funcionava. De um lado Armona y Murga (1998 [1785]: 166) confirmava que era faculdade do “Juez Protector”, “ajustar y disponer que se ajusten y formen todas las compañías de comediantes”, além de “examinar las comedias, verlas, aprobarlas y mandar que se examinen y censuren antes de que se representen en los corrales de esta Corte y en las demás ciudades, villas y lugares del Reino”, quer dizer-se, esta figura podia ajustar e autorizar a formação de companhias e realizar o labor da censura das peças encenadas. Porém, mais adiante Armona y Murga (1998 [1785]: 166) ratifica que, com a exceção do procedimento de dar licença às companhias como formações em ativo com capacidade de trabalhar, todas as restantes operações podiam delegadas “en las demás partes del Reino y, con la misma inhibición, en las personas que fueren de su satisfacción”, o que, na prática, habilitou aos concelhos para exercerem estas funções de controlo teatral. No entanto, em último lugar, nas situações de disputa irresolúvel entre diferentes instituições de poder em volta da gestão teatral ou entre as companhias e as câmaras municipais, o organismo que devia pronunciar-se era o “Tribunal de Gracia y Justicia” dentro do Consejo de Castilla.

A partir de 1801 a relativa ambiguidade da documentação legal quanto aos teatros situados fora de Madrid ficou resolvida com a publicação dumha “Real Orden” assinada por Carlos IV, a do 14 de Janeiro de 1801, acompanhada dumha “instrucción” aprovada meses depois, o 11 de Março, as quais deitavam luz e oficializavam o sistema de governo e organização dos espetáculos dos “teatros y compañías cómicas fuera de la Corte” (Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XII”: 669-671), sendo que os regulamentos precedentes se referiam sempre aos teatros da Corte. Com a nova normativa foi criada a “Junta General de Dirección del Teatro”, instituição gestora central administradora integrada pelo Governador do Consejo de Castilla – quem a presidia-, por “un Director”, “un Censor y un Regidor de Madrid, y por Secretario el de los mismos teatros”. Mas outro dos artigos estipulava que esta junta geral delegava as suas responsabilidades em matéria teatral nas ‘juntas particulares’ de cada cidade que tiver um “teatro abierto”. Esta junta local “deberá componerse del Corregidor ó Alcalde Mayor que presida el Ayuntamiento, de un Regidor y un Diputado nombrados por el mismo Ayuntamiento, y de un Censor literato é inteligente, que nombrará la Junta general, siendo su Secretario el que lo fuere de Ayuntamiento”. Se consultarmos a documentação local do Ferrol pode-se conferir que a

compiladas pela *Novísima recopilación* de Carlos IV: a “Real Resolución” de Fernando VI de 1753 e a “Real Orden” de Carlos III do 8 de Abril de 1763 [Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley IX”: 664-666]; a “Real Orden” de Carlos III do 11 de Dezembro de 1786 e os bandos de 1793 [Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XII”: 668-669] e os bandos publicados por Carlos III em 1766 e 1767 e por Carlos IV em 1797 e 1803 [Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XI”: 666-668].

morfologia dos postos da junta particular era a mesma da indicada, estando presidida pelo governador político e militar do Ferrol, a figura que, além disto, presidia o concelho (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1802. 1 de Abril. Fólio 106verso. Cota: 396). Assim pois, na Corunha o presidente da junta correspondia-se com o alcalde maior e com o corregedor, quem ocupar em cada momento a presidência da assembleia municipal. Caso tivesse lugar qualquer contencioso entre agentes do poder ou instituições numha destas vilas ou cidades, o responsável de dirimir a disputa nos coliseus fora de Madrid era, precisamente, o presidente da junta particular de teatros, por delegação do Governador do Consejo de Castilla (Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XII”: 669-671). Em definitivo, a Coroa de Castela aprovou por fim em 1801 um suporte legal que dava caráter de norma ao modelo de gestom teatral liderado pelas instituições de governo local que funcionava oficiosamente, oficializando a descentralização da administração teatral, o que, hipoteticamente, pudo ter a ver com a incapacidade dumha junta de teatros central para dar conta de todas as solicitudes de licença recebidas pelas câmaras municipais de companhias itinerantes em ativo, assim como a vigilância das condições de trabalho assinadas.

Por último, umha das medidas incluídas na normativa de 1801 que comportou graves consequências para o desenvolvimento da oferta teatral em toda a Coroa espanhola e, portanto, também nas cidades galegas estudadas foi a proibição aos atores e companhias de origem estrangeira de seguir encenando nos coliseus espanhóis: “En ningun teatro de España se podrán representar, cantar ni baylar piezas que no sean en idioma castellano, y actuadas por actores y actrices nacionales ó naturalizados en estos Reynos, así como está mandado para los de Madrid en Real orden de 28 de Diciembre de 1799” (Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XII”: 669-671). Esta medida significou a paralisia laboral da metade das companhias em ativo, todas aquelas de procedência italiana e especializadas no repertório operático, provocando umha redução radical do mapa de companhias em ativo no Reino, fenómeno de que daremos conta no capítulo quarto referido à evolução da oferta teatral. Devemos esclarecer a este respeito que a legislação teatral de 1801 nom foi aplicada imediatamente nas cidades galegas. Em Ferrol a sua implementação nom chegou até 1802 com a criação da junta particular de teatros da cidade (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 2. “Disposicións para a boa orde do teatro”. Ano 1802. 27 de Janeiro. Fólio 64frente. Maço: C-727-A) e na Corunha a sua posta em andamento ainda demorou mais, começando em 1803. Esta é mais umha manifestação do desajuste entre a doutrina teatral monárquica e a sua tradução pelas instituições de poder locais na praxe quotidiana da gestom teatral.

No referente às figuras de poder que exerciam a administração teatral, antes de 1801 pairava, como temos afirmado, umha certa indefinição a propósito da estrutura e modos de governo teatral, dado que a normativa teatral apenas falava dum mandato superior do “Juez Protector de los Teatros”. Porém, os livros municipais venhem novamente à nossa ajuda para desvendar quais os procedimentos e agentes políticos municipais envolvidos nesta tarefa, indicando umha série de competências e até cargos específicos, como os ‘comissários teatrais’, que nom aparecem aludidos na documentação legal da Coroa. À luz das fontes municipais podemos discernir os seguintes cargos com funções de gestom teatral.

O **alcalde maior e o corregedor**, figuras que tinham como encomenda presidir aos plenos municipais –juntamente ao governador político e militar no caso específico do Ferrol-, assumiam igualmente o liderado na resolução de assuntos ligados à atividade teatral. Por regra geral nom manifestavam o seu voto nas assembleias municipais e davam legitimidade ao defendido pola maioria capitular, mas quando os regedores e outros capitulares nom eram capazes de chegar a um acordo, por exemplo em relação com a concessão de licença a umha

companhia o parecer deste agente era decisivo. Além disto, por regra geral a sua intervenção resolvia-se favoravelmente para a continuidade da diversom teatral e operática, até quando esta não era a posição maioritária na câmara, o que deu lugar a protestos e reclamações dos capitulares reticentes com a atividade teatral (a saber, a seguinte polémica: A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólios 57reto-58verso e 62verso-63reto. Cota: C-63). O corregedor, como agente delegado da Coroa, também tinha como finalidade comunicar à assembleia municipal todos os mandatos, regulamentos e ditames procedentes do Consejo de Castilla sobre a esfera teatral.

Os **regedores**, incluindo os de caráter perpétuo ou eletivo, tinham uma função protagónica na toma de decisões sobre a atividade teatral e operática das cidades e vilas que governavam. Eram os regedores os que ofereciam nos plenos o seu voto decisivo para dirimir todo tipo de assuntos sobre o funcionamento teatral (a aprovação da instalação dumha determinada companhia no coliseu público, a atribuição dos palcos a cidadãos, o estabelecimento do preço das funções teatrais, a autorização de obras no coliseu, etc.), podendo com estes votos incentivar a diversom teatral ou bloqueá-la, a saber, negando-se a conceder licença a uma companhia para a temporada teatral, a autorizar espetáculos num determinado auditório teatral, etc. Por outro lado, entre os agentes que detentavam um regimento também se seleccionava a alguns deles para a encomenda específica de ‘comissionar’ todos os assuntos ligados ao teatro, estes eram os **‘regedores comissionados para o teatro’** ou **‘comissários teatrais’**, **‘deputados de comédias’**. No quadro desta encomenda deviam examinar as condições de segurança dos prédios teatrais e o seu correto acondicionamento para acolher espetáculos, deviam assistir aos ensaios teatrais para avaliar a qualidade moral e estética das peças e permitir a sua encenação ou em caso contrário ordenar a sua censura, deviam assistir a todas as funções de espetáculos com público com o objeto de vigiar que as encenações acontecessem num clima de harmonia e também funcionavam como o elo de comunicação entre as companhias e o concelho, fazendo chegar ao governo municipal qualquer comunicação das companhias e vice-versa. A literatura legal da Coroa alude muito sinteticamente a um “Regidor comisario de comedias” quando explica alguns serviços que realizavam na polícia interna dos coliseus, porém, não explica nenhuma das suas atribuições (Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley IX”: 664-666) sobre as quais obtivemos informação específica partindo exclusivamente da documentação municipal.

O **procurador geral**, dado que do ponto de vista político devia representar a proteção do bem público, envolvia-se ocasionalmente na gestão da atividade teatral visando sempre a defesa do que do seu ponto de vista mais convinha à população urbana que constituía o público teatral, e também transmitia diretamente as queixas e demandas que procediam do público quanto ao decorrer das funções teatrais (consulte-se ao respeito A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 25 de Agosto. 413frente. Cota: C-76).

Depois da “Real Orden” do 14 de Janeiro de 1801 teve lugar a constituição da junta municipal, a denominada **“junta particular de teatro”**, que se tornou o organismo especializado no âmbito urbano na administração de todos os aspetos concernentes à atividade e passou a estar integrada pelas seguintes figuras políticas. Estava liderada pelo agente que presidia a câmara municipal, o **corregedor ou alcalde maior**, um **regedor** -geralmente ocupado dos assuntos relativos à polícia e à ordem pública- e um **deputado eletivo** -que costumava ser um deputado do comum ou um procurador síndico personero, o qual abria as opções a este ser um representante da burguesia, como aconteceu em 1801 no Ferrol, detentando este posto o comerciante grossista José Alsina [veja-se: A.M.F. Expedientes de Teatros. Expediente 2. Disposiciones para a boa ordem do teatro. Cota C-727]), um **secretário** desta junta -que deve coincidir com o agente que era também secretário no concelho- e um

“**Censor** literato é inteligente” (Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XII”: 669-671). O cargo do censor é um posto de nova criação, resultado do regulamento de 1801, e exercia uma função mui relevante nesta junta particular, representando a maior novidade a respeito da estrutura da anterior comissão municipal de governo teatral. Um escrito da Junta de teatros geral de Madrid destinado ao concelho do Ferrol esclarece o método de escolha do censor (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 2. “Disposicións para a boa orde do teatro”. Ano 1801. 31 de Outubro. 63 frente - 63 verso. Maço: C-727-A). A câmara municipal devia propor três agentes capitulares e posteriormente de entre eles a “Junta General de Dirección del Teatro”, dependente do Consejo de Castilla, seleccionaria o que achasse melhor para assumir a encomenda do cargo de censor. Não existia a obrigação de que o cargo de censor fosse ocupado por um agente com perfil eclesiástico ou especializado em letras, pois o primeiro agente municipal escolhido como censor no Ferrol foi um advogado da Real Audiência do Reino da Galiza, Lucas Domínguez, que ocupara diferentes cargos capitulares como procurador síndico geral e regedor (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 2. “Disposicións para a boa orde do teatro”. Ano 1802. 27 de Janeiro. Fólio 64 frente. Maço: C-727-A).

Os procedimentos específicos de gestão da atividade teatral

Enunciamos a seguir as distintas fases e procedimentos administrativos que os agentes políticos municipais e as formações cômicas e operáticas deviam realizar para tornar possível nas cidades galegas o funcionamento dos espetáculos:

- 1º) a obtenção pela companhia teatral ou operática do “despacho” de autorização do Juiz geral protetor dos teatros de Madrid ou a realização do juramento de estrangeirice na câmara municipal,
- 2º) a apresentação no concelho da solicitude de licença elaborada pela companhia,
- 3º) a votação plenária da concessão da solicitude de licença apresentada e a nomeação dos agentes comissários teatrais,
- 4º) a negociação entre a companhia e a câmara municipal das condições específicas da contratação teatral,
- 5º) o pagamento pela companhia da fiança e da renda requeridas pelo uso do coliseu e a entrega pela câmara municipal de possíveis empréstimos para a formação e melhoria das companhias,
- 6º) a revisão pelos comissários teatrais da segurança do espaço arquitetónico teatral e a escolha dos guardas para a sua presença e vigilância dos espetáculos,
- 7º) a assistência aos ensaios da companhia dos comissários teatrais e o seu assentimento para dar começo aos espetáculos.

O trâmite da apresentação do denominado “despacho” de permissão era o único que não envolvia diretamente as câmaras municipais galegas, por ser um trâmite que devia ser realizado pelas companhias antes da sua chegada ao Reino da Galiza. As *troupes* tinham que solicitar em Madrid ao “Juez Protector de los Teatros”, isto é, ao corregedor de Madrid, um “despacho” que autorizasse a encenar à tal companhia num dado espaço geográfico. As companhias deviam ter assinado este documento de autorização antes de empreenderem a sua viagem à cidade ou ao território em que desejavam trabalhar. Podemos concluir a partir do estudo do corpus que, a diferença doutros protocolos indicados nos regulamentos, os governos municipais eram

particularmente exigentes com o cumprimento deste procedimento, sendo excepcionais os casos denunciados em que este nom se levava a cabo e se assim fosse detetado as companhias acabavam sendo inabilitadas. Tanto era assim que existia o costume de as companhias jurarem nas suas solicitudes de licença estarem em posse deste despacho, virando umha fórmula ritual (veja-se A.M.F. *Gobierno. Libros de actas* e A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). A partir do 1800, possivelmente polo endurecimento da vigilância das companhias, foi mais comum que o responsável de conceder esta autorização nom fosse o corregedor de Madrid, mas o governador e presidente do Consejo de Castilla (como se observa em A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2. Disposicións para a boa orde do teatro*. Ano 1802. 2 de Julho. Fólho 56verso. Cota C-727).

Porém, as companhias operáticas italianas nom tinham a obriga de apresentar o documento anterior, o que foi motivo de queixas da parte dalguns capitulares corunheses renuentes às companhias italianas que invocaram a necessidade de estas cumprirem com este requerimento (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 31 de Março. Fólho 346verso. Cota: C-76]). Somente temos detetado um caso, o da companhia italiana de Juan Raseti que na sua comunicação com a câmara do Ferrol em 1793 expressou ter “despacho expedido en quince de Marzo del corriente año por el señor correxidor de la Villa y Corte de Madrid porque le concedió lizenia para exercer en todo el Reino” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1793. 31 de Outubro. Fólhos 263frente-263verso. Cota: 393). No entanto, as companhias deviam realizar um trámite distinto. Umha provisom do corregedor de Madrid que pretendia resolver o conflito que enfrentou a companhia de óepras e Alfonso Nicolini e a espanhola de comédias de Ignacio Cañizares informou de que os integrantes das formaçons italianas estavam eximidos de apresentar a autorização do juiz de teatros de Madrid, mas tinham que comparecer indefetivamente perante o concelho da cidade em que se iam instalar para realizar um juramento de estrangeiria (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 31 de Março. Fólhos 347frente-347verso. Cota: C-76). Carreira (1991: 114) explica que todos os operistas italianos deviam declarar-se estrangeiros, em condiçom de “transeuntes”, perante as autoridades da Real Audiência do Reino da Galiza ou perante a corporaçom local, para serem registrados e autorizados para trabalhar.

O segundo dos trâmites referidos e possivelmente um dos mais relevantes para nós –porque nos permitiu ter um registro exato das companhias que se instalárom na Galiza urbana no período estudado– foi o envio dum escrito polas companhias aos governos municipais em que apresentavam a sua companhia e o tipo de espetáculos oferecidos, ao tempo que expressavam o seu desejo de receber do concelho a licença para se instalar na vila ou cidade durante um determinado período de tempo. Nalguns casos as formaçons mesmo antecipavam umha proposta de preços para cada tipo de bilhete e dependendo do tipo de espetáculo oferecido. A solicitude ia dirigida ao conjunto dos integrantes da câmara municipal e nom a um cargo capitular em concreto, com formulas do tipo: “Señor Presidente y mas Señores del Ayuntamiento” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”*. Ano 1795. 19 de Fevereiro. Fólho 110frente. Cota: C-727); “Señores Alcalde Mayor y Regidores de esta Villa” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”*. Ano 1800. 31 de Dezembro. Fólho 111frente. Cota: C-727); “Señores Commandantes Del illustre junta Del Gobierno de Dicha Ciudad” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 7. Solicitudes de Compañías líricas 1794 – 1801*. Ano 1799. 24 de Outubro. Fólho 142 frente. Cota C-727).

Este documento devia ter um elevado nível de formalidade, pois em funçom do tratamento mais ou menos respeitoso e convincente empregado polas companhias, estas tinham também mais ou menos chances de ganhar o favor das autoridades políticas municipais e receber a

licença e serem aprovadas as suas proposições de preços de bilhetes, horário, etc. Possivelmente pelo maior domínio da língua espanhola, temos reparado em que as solicitudes escritas pelas companhias cómicas espanholas apresentavam um tom mais reverencial e protocolário, enquanto que, solicitudes das companhias italianas, e mui especialmente naquelas escritas por Nicolà Setaro, eram mais austeras em expressões de cortesia e veneração, o que, como analisaremos no capítulo quarto numha alínea específica, trouxe graves problemas para o operista italiano. A seguir colocamos dous modelos paradigmáticos de solicitudes de licença que permitem contrapor o estilo das companhias italianas e das companhias espanholas: a) primeiro a solicitude enviada pola companhia cómica da diretora Antonia Díaz e depois b) a solicitude que fixo chegar o operista italiano Nicolà Setaro, já que estas duas companhias pugnavam no mesmo período por umha licença teatral:

a)

Antonia Diaz; Autora de la Compañia Comica, que en el año proximo pasado, y parte del presente ha representado, y actualmente reside en esta Ciudad, despues de ofrecerse à los pies de V. S. Dice: Que hallandose su Compañia sumamente agradecida por los excesivos favores, que de tan Noble y lucido concurso, que ha asistido a su diversion, ha recibido [...].

A VS. rendidamente suplica se sirva concederle nuevamente la licencia, para execucion de lo arriba expresado; cuió favor espera del Caritativo afecto de V.S. a cuiá vida que Dios guarde muchos años (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1771. Sem data. Fólio 6frente. Cota 383).

b)

Don Nicolas Setaro impresario de Operas Italianas residente en esta villa del Ferrol representa a V. S. como tiene a su cargo una companhia para executar dichas operas en cuíos terminos

Suplica a V.s. concederle el correspondiente permiso por los trez meses de Agosto, Septiembre. y Octubre [...]

Como tambien suplica el impresario que quando le fuese conveniente el quedarse aqui por la temporada seguinte de carnaval, le valga este mismo permiso baxo las mismas condiziones [...]; fabor que espera merecer de Vs. (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólio 87 frente – 87 verso. Cota 377).

Por último, era o diretor da companhia, também denominado nos papéis da altura como “autor”, quem costumava redigir esta solicitude de licença. Porém, se este “autor” estiver viajando ou ocupado poderia ser um dos integrantes da companhia aquele que efetuasse este trâmite burocrático –um ator como o “galán” ou até o técnico responsável da tramoia, etc.- (a este respeito vejamos: A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólio 88 reto. Signatura 377; A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1778. 27 de Junho de 1778. Fólio 157verso. Cota 382; A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1791. 13 de Outubro. Fólio 75reto. Signatura 393, etc.).

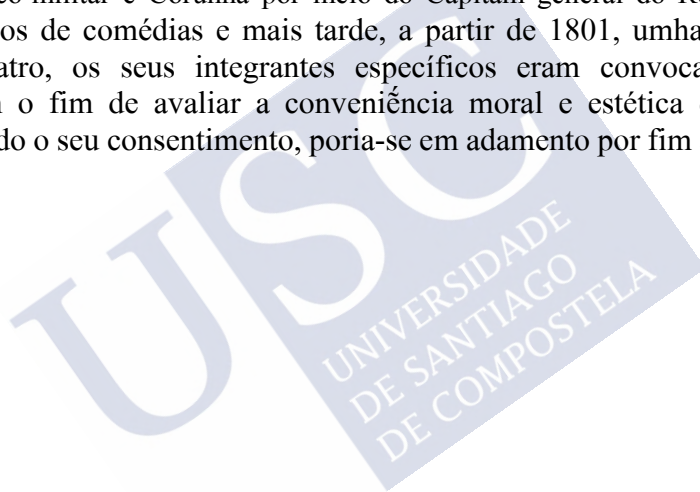
Abordaremos, por último, a mecânica de funcionamento dos plenos municipais em que se debatiam as solicitudes de licença que chegavam à câmara porque compreender como estes funcionavam, com quais protocolos, ordens de intervenção e relações hierárquicas, será essencial para analisar corretamente no capítulo sexto a intervenção de cada grupo da elite nas votações plenárias sobre teatro.

A concessom dumha licença para umha companhia espanhola ou italiana passava por pleno municipal como qualquer outro assunto ligado à administração da vida nas cidades e, portanto, com os mesmos procedimentos e requerimentos legais para a sua aprovaçom. Examinando os livros de atas municipais podemos expor qual a sequenciaçom dumha assembleia (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas* e A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipales*). Primeiramente eram citados nestes livros os nomes de todos os agentes capitulares que estavam reunidos na junta municipal específica que se registrasse, figurando antes de mais o agente que presidia a assembleia –o alcalde maior, corregedor ou govenador político e militar-, seguido dos nomes dos regedores perpétuos, dos regedores eletivos e dos restantes officios municipais eletivos –procuradores, personeros e deputados-. Após esta apresentação dos integrantes, era exposto o assunto que ia ser debatido vinculado à aprovaçom ou continuidade da diversom teatral e operática, podendo ser lida a solicitude de licença, o informe ou qualquer um documento original que reproduzisse os termos do acordo para ser discutido. Na continuaçom era o momento de os agentes capitulares darem os seus votos, podendo optar por simplesmente indicarem o sentido do seu voto –favorável ou desfavorável a umha determinada medida proposta- ou por efetuarem um depoimento individual, em que ofereciam o seu ponto de vista pessoal razoado –modalidade que, lembremos, só ficou refletida na Corunha-. O valor do voto de cada agente capitular contava exatamente o mesmo, ainda que as posiçons fundamentadas em argumentos geralmente tinham umha maior fortaleza e acabavam sendo mais persuasivas. Além do mais, como foi dito, o presidente da assembleia tinha a funçom de desempatar, explicitando o seu voto e parecer particular, caso nom existisse um acordo de consenso da maioria capitular, mas se existia umha maioria clara simplesmente se limitava a corroborar e dar a forma de acordo definitivo a esta posiçom (“Y por el señor Alcalde maior ha oydo los votos”, “Y el señor Corregidor manda que”, “Y en su vista acordò la Ciudad” ou fórmulas mais simples e mui utilizadas como “asi lo Acordaron y firmaron juntamente”, “se acordó”). Umha vez chegado a um acordo, se o resulta for positivo e, por exemplo, ser concedida a licença teatral para umha companhia, entom o presidente do pleno nomeava aos agentes capitulares que iriam exercer a funçom de comissionados para o teatro.

Após este primeiro acordo era mui frequente que continuasse a negociaçom para fixar aspetos mais concretos como o preço dos bilhetes para cada lugar do auditório teatral e em funçom do tipo de peça encenada, a quantidade de aluguel que devia pagar a companhia, o horário das suas encenaçons, etc. No que respeita ao preço dos bilhetes, as formaçons cómicas e operáticas lutavam por conseguir o estabelecimento dum preço relativamente alto dos bilhetes com o fim de ganhar maiores réditos com a arrecadaçom, enquanto que as câmaras municipais visavam moderar estes preços com o fim de que pudessem acudir aos espetáculos o maior número de pessoas possíveis. Com esta finalidade as companhias nom hesitárom em apelar aos problemas económicos que padeciam e à impossibilidade de subsistirem com as atuais condiçons com um tom hiperbólico que aludia a situaçons de miséria. Esta era umha ladainha repetida habitualmente na documentaçom administrativa municipal que pretendia ganhar a comiseraçom do governo municipal e que este autorizasse um preço superior dos seus espetáculos ou umha renda inferior para pagar (“para ebitar su miseria y abandono en que que serian Constituido de lo Contrario” [A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”*. Ano 1800. 19 de Julho. Fólio 118frente. Cota: C-727]). Quanto ao último ponto assinalado, com efeito umha das questons que provocou maiores discrepâncias entre as companhias e os governos municipais –dado que as conversas entre as formaçons e os proprietários privados de teatros, como o do coliseu do Ferrol, nom fõrom documentadas ou nom fõrom conservadas- e que deu lugar a maiores ajustes foi a fixaçom da quantidade que as *troupes* deviam pagar em conceito de aluguel anual da casa de comédias e

de fiança para preservar o estado do atrezzo e dos apetrechos do coliseu (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*). Seguindo na esfera económica, outro motivo de discussom fõrom as condiçõs de devoluçom de empréstimos que as câmaras municipais concedêrom circunstancialmente às companhias para poder melhorar o elenco com novas contrataçõs de atrizes e atores ou para sobreviverem economicamente.

Mais um passo nos procedimentos administrativos prévios ao início dos espetáculos foi o exame do estado físico do coliseu municipal, concretamente das suas condiçõs de segurança (este trâmite era particularmente conferido depois de se ter produzido um incêndio mortal no teatro de Saragossa em 1778), o que correspondia aos agentes ‘comissários teatrais’ ou ‘deputados de comédias’. Superada esta inspeçom, estes mesmos cargos mandavam abrir o coliseu para cedê-lo à nova *troupe* residente (“franquear la casa de comedias”), somando os apetrechos disponíveis e a entrega das chaves. Para além de garantir umhas condiçõs mínimas de segurança física, as autoridades políticas do período também conferírom muita relevância a ter as máximas garantias a propósito de que as funçõs decorressem com tranquilidade e ordem pública. Para isto deviam ser ordenados, previamente ao espetáculo, o envio dum certo número de soldados e guardas como forças repressivas –de que se ocupava no Ferrol através do seu Governador político-militar e Corunha por meio do Capitám general do Reino-. Em paralelo, os próprios deputados de comédias e mais tarde, a partir de 1801, umha vez em ativo a junta particular de teatro, os seus integrantes específicos eram convocados aos ensaios das companhias com o fim de avaliar a conveniência moral e estética das peças que seriam encenadas e, dando o seu consentimento, poria-se em adamento por fim a diversom teatral e/ou operática.







**4. RADIOGRAFIA DA
ATIVIDADE TEATRAL NO
FERROL E NA CORUNHA
(1768-1806)**



4. RADIOGRAFIA DA ATIVIDADE TEATRAL NO FERROL E NA CORUNHA (1768-1806)

4.1. DESCRIÇÃO GERAL DO FUNCIONAMENTO DA ATIVIDADE TEATRAL NOS COLISEUS GALEGOS

A seguir abordaremos umha série de aspetos que consideramos fundamentais para serem compreendidas as circunstâncias em que se desenvolvia a prática teatral no Ferrol e na Corunha no período temporal analisado.

A organização das temporadas e das funções teatrais

O calendário e a estrutura de temporadas teatrais que funcionava nos coliseus da Galiza urbana era idêntico ao que figurava nas regulamentações do Consejo de Castilla e descrito por Álvarez Barrientos (2003: 1486). As temporadas teatrais davam começo o domingo da Páscoa de Ressurreiçom e finalizavam a terça-feira de Carnaval do ano seguinte a que fora assinada a “contrata teatral” –amiúde denominada *Carnestolendas* nos papéis da altura-. O procurador geral da Corunha, o agente Jacobo María Becerra, explicita em 1792 esta mesma periodização para o ano cómico: “[...] dentro de un año comico, que dà principio por Pasqua de Resurrecion del presente y finaliza el ultimo dia del Carnabal proximo que viene” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 21 de Abril. Fólho 361frente. Cota: C-76). As companhias também trabalhavam com esta organização anual da sua atividade, como se deduz desta solicitude de licença apresentada em Ferrol pola empresária teatral Antonia Díaz e como aparece repetida em muitas outras solicitudes de permissom: “Supplica a VSS. Que usando de su innata piedad, y misericordia, y attendiendo a las Razones expuestas se dignen prorrogar la Lizencia, y prosecuzion De Comedias hassta el Marttes de Carnes Tolendas proximo que es en que Finaliza dicho Titulo” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 16 de Dezembro. Fólho 245frente-245verso. Cota: 377).

O calendário teatral galego ajusta-se a esta periodização e ainda incorporava duas sub-temporadas. Dum lado, a sub-temporada estival, que dava começo nos primeiros meses do verám, habitualmente Junho e Julho, quando era habitual que as companhias pedissem permissom às camaras com que mantinham vinculação contratual para “veranear” ou fazer o “veraneo”⁶², quer dizer-se, para deslocar-se nesta sub-temporada a outras cidades próximas na

⁶² O conceito de “veraneo” ou a prática de “salir a veranear” figura de modo recorrente na documentação primária, concretamente nos pedimentos das companhias. As formações teatrais normalmente acabavam obtendo esta permissom, já que as próprias regulamentações municipais falam desta prática como um direito comercial das companhias, como fica claro no seguinte documento da câmara corunhesa em que se alude a que esta permissom “se le ha de conceder” por ser costume de todas as capitais de província e somente se pode impedir se existir algum “motivo particular” do concelho para impedi-lo:

“4ª Que à la Compañía Segun uso, y costumbre de todas Capitales, se le ha de conceder el permiso de salir ý Veranear por el termino de 4 Meses, que seran Junio, Julio, Agosto, y Septiembre pero esto en el caso de tenerle cuenta à la Supplente j de no

procura de novos públicos para manter os seus ganhos e com o objetivo de renovar a oferta teatral da cidade e não fatigar os espetadores com as mesmas encenações. A combinação mais habitual de troca de companhias era efetuada entre Ferrol e Corunha, de aí que o mais frequente foi que as companhias oferecessem os seus espetáculos no inverno corunhês e que pedissem se movimentar ao Ferrol no período estival, ainda que mais ocasionalmente também solicitáram o destino de Santiago de Compostela –como efetuou a companhia de José Gálvez em 1795 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1795. 27 de Maio. Fólio 46 frente. Cota: C-79). A sub-temporada de inverno durava do festejo do dia de San Francisco, 4 de Outubro, ou do dia de San Carlos, 4 de Novembro –explicitados estes santos nos memoriais específicos-, até o fim da temporada teatral no Entrudo, geralmente até a terça de “Carnes Tolendas” (veja-se, por exemplo: A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1795. 1 de Outubro. Fólios 150 verso-151 frente. Cota: 394; A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 20 de Junho. Fólio 392 verso. Cota: C-76).

Em vistas disto, o almanaque teatral anual estava mui condicionado pelo calendário litúrgico cristão. Existiam dois eventos marcados por este calendário especialmente relevantes para a atividade teatral: o Carnaval, período de maior distensão e em que os agentes do poder exibiam uma maior tolerância quanto à organização de espetáculos teatrais, e a Quaresma, considerado um tempo de recolhimento espiritual e de constricção, em que as atividades de culto religioso se multiplicavam, e em que, ao contrário, pela incidência do dogma religioso se multiplicavam os receios para admitir funções teatrais públicas. Por este motivo, as solicitudes de licença que chegavam neste período eram maioritariamente denegadas alegando a sua inconveniência, por tratar-se, como explica o regedor Francisco Somoza de Monsoriu de “días tan circunstanciados” que devem “destinarse a otros ejercicios mas ventajosos, y a relaxar el espíritu” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 6 de Março. Fólios 28 frente-28 verso). Esta mesma visão é compartilhada pelas instituições políticas gestoras da atividade teatral doutras cidades espanholas de maior envergadura que também proibem os espetáculos públicos nesta altura, norma vigente em Madrid até 1787 e em Barcelona até a Quaresma de 1797 (Alier, 1990: 437-441).

As companhias cómicas e operáticas, cientes destas reticências, costumavam fazer pausas na sua atividade nesta etapa do ano, porém, outro tipo de encenações com um sentido mais espiritual, como os concertos musicais religiosos, eram muito mais tolerados. Alier (1990: 437) observa esta mesma prática no teatro de ópera de Barcelona, como recurso para evitar uma paralisia de diversões teatrais durante esta etapa religiosa. Por outro lado, alguns espetáculos teatrais ou cenográficos, encenados por companhias mais modestas –que tiravam proveito da pausa das companhias maiores-, sim eram permitidos circunstancialmente. Estamos a referir-nos a companhias “de volatines” que realizavam demonstrações de magia, de acrobacia e funambulismo ou de teatro de bonifrates, que, segundo Andioc (1988), tinham mui bom

haver algum motivo particular de parte de la Ciudad para impedir su Separacion [...]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. Anexos. Sem data. Fólio 236 verso. Cota: C-61).

O acordo para “veranear” incorporava a promessa das câmaras municipais de estas companhias serem readmitidas na cidade uma vez finalizasse esta pequena temporada estival. Os concelhos não podiam assinar novas contratações com outras companhias para os meses de inverno, as companhias que saíram pelo verão não podiam ser substituídas por outras. Contudo, encontramos casos de conflito entre as companhias e as câmaras por estas últimas terem incumprido esta condição e admitirem outras companhias para que a sua cidade não ficasse sem encenações e, deste jeito, tampouco perder o lucro da percentagem pela venda de bilhetes, fórmula que funcionava na Corunha (veja-se a queixa da companhia cómica de Ignacio Cañizares pela contratação que fixo a corporação corunhesa com a companhia operática de Alfonso Nicolini e Carlos Barlancini durante a sua ausência estival e pelo facto de a companhia operática não “desocupar” o coliseu para a sua readmissão a partir do 4 de Outubro (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1795. 11 de Setembro. Fólios 70 frente-70 verso. Cota: C-79).

acolhimento nos coliseus de Madrid, particularmente os espetáculos de magia⁶³. Por exemplo, a câmara corunhesa na Quaresma de 1774 aprovou por maioria capitular a concessão dumha licença teatral para a companhia espanhola de volantins de Félix Ortiz Carbonero, contra umha minoria de dous agentes capitulares para os quais esta autorização colidia com as suas convicções religiosas [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 10 de Fevereiro. Fólio 15frente-16frente. Cota: C-63]. Provavelmente estes últimos espetáculos, considerados moralmente menos perigosos, fõrom permitidos polos agentes do campo do poder por virem a preencher um vazio de oferta de lazer e com isto evitarem a perseguida ociosidade na população das suas cidades, objetivo essencial das políticas teatrais ilustradas. Da apresentação desta periodização teatral nom deve tirar-se que durante toda a temporada teatral houvesse encenações de forma ininterrompida nas cidades galegas. O mais habitual foi que no Ferrol e na Corunha a atividade teatral se concentrasse em certos meses mais propensos para as diversões, como a temporada de inverno e, dentro dela, o tempo do carnaval, ou os meses de verã no caso da cidade do Ferrol (consulte-se A.M.F. *Goberno. Libros de actas* e A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*).

No que atinge à densidade da atividade teatral, resulta muito mais incerto oferecer umha cifra aproximada de funções por temporada teatral já que, se existia um registro razoavelmente fiável das licenças teatrais que eram aprovadas –ao ter que passar a sua autorização por pleno municipal-, nom temos nengum marcador empírico das funções que de média encenavam as companhias nos coliseus galegos porque as instituições de governo local nom parecem levar o cálculo destas, ou este registro. De qualquer jeito, de modo orientativo podemos tomar como referência a promessa realizada polo empresário de óperas Nicolà Setaro de dar um total de 30 encenações na temporada concentrada de três meses em que ia residir no Ferrol (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Sem data. Fólio 87frente. Cota: 377). Na Corunha este empresário, um ano antes, realizara numha solicitude de prorrogação da sua licença umha proposta com um número de espetáculos encenados que corrobora a cifra anterior. Assim, Nicolà Setaro asseverou que de Março de 1769 até a sub-temporada de verã daria 30 representações de ópera (portanto, continua com a média aproximada de 10 espetáculos por mês, tendo em conta que a temporada estival dava começo normalmente em Junho) e, além disto, que do verã desse ano até o Carnaval do ano próximo poderia realizar mais 30 encenações, a que acrescentaria umhas 10 ou 12 funções de dança com máscaras (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1769. 28 de Março. Fólio 25verso – 26verso. Cota: C-59). Ao lado das cifras prometidas por esta companhia operática, o concelho do Ferrol, que era quem tinha a potestade real para fixar o número de funções permitidas, acrescentou na sua resposta que seriam dous espetáculos de ópera os que, no máximo, poderia dar esta companhia por semana: “[...] òbligandose primero dicho Ympresario à estte, de no hacer mas òperas en cada semana que dos, sino que àiga àlgun dia expecial ò festivo desta qualidad” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 27 de Julho. Fólio 89 frente. Cota 377).

Portanto, estando umha única companhia instalada na cidade –a circunstância mais habitual, especialmente no decénio de 1770- e sendo o ritmo de funções por semana de duas, se nos apoiamos nesta última indicação normativa do concelho ferrolâm, se as companhias costumavam trabalhar, no mínimo, seis meses ao ano, entom a cifra oscilava entre os 48 e os 60 espetáculos por ano teatral. Quando eram duas as companhias que tinham que compartilhar

⁶³ “Como es sabido, durante este período [la Cuaresma] es cuando actúan regularmente otros artistas que parecen burlarse de las leyes físicas: los volatines, esencialmente acróbatas y equilibristas, realizan verdaderas proezas dignas de Vayalarde o de sus iguales. Pero las funciones de Cuaresma no se reducen a los ejercicios acrobáticos: el 7 de abril de 1791, por ejemplo, el célebre profesor Pinetti, napolitano, miembro de varias academias europeas, anunciaba en el *Diario de Madrid* que se entregaría, en el Príncipe, a «experiencias» y «demostraciones» de física y de matemáticas. Mas algunos detalles nos permiten constatar que se trataba simplemente de prestidigitación, o, si se prefiere, de *magia*” (Andioc, 1988: 69).

o coliseu público da cidade o número de encenações também crescia. Assim no ano teatral de 1771, em que coincidirom no Ferrol e na Corunha as formações de Nicolà Setaro e de Antonia Díaz, o primeiro operista realizou à câmara corunhesa umha proposta equitativa de repartiçom de dias de funçom: 3 dias da semana asignados para Setaro e 4 dias para Antonia Díaz, alternando os domingos (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 17 de Outubro. Fólio 226frente-226verso. Cota: C-61). Apesar dos problemas de subsistência que alega, especialmente a companhia cómica de Antonia Díaz, aparentemente durante esta temporada teatral, e no que parece que é umha situação temporária, nom habitual, houve um espetáculo diário, sete dias por semana. Em 1790 novamente umha companhia cómica espanhola e umha italiana de óperas pugnárom por estarem instaladas na casa de comédias da Corunha e o concelho em resposta aceitou a sugestom da formaçom operática que consistia numha distribuiçom dos dias da semana que novamente garantia cada noite a diversom teatral (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 14 de Abril. 359frente bis-360frente. Cota: C-76). Estas últimas cifras correspondem-se com a permanência simultânea de duas companhias, contodo, por exemplo, em 1794 estando como residente no coliseu da Corunha unicamente a formaçom cómica de Ignacio Cañizares, esta comprometera-se a oferecer quatro funçons por semana (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 10 de Maio. Anexos. Fólio 275frente – 276verso. Cota: C-78). Se compararmos estes números com os do Teatre de la Santa Creu de Barcelona, que tinha umha funçom por dia, por volta de 37 funçons por mês nos melhores anos (Alier, 1990: 325), tendo em consideraçom que esta era umha cidade com umha tradiçom teatral muito mais consolidada, com um número mui superior de espetadores potenciais; a oferta teatral das cidades galegas era bastante elevada em atençom às suas condiçoms e mostra um forte dinamismo teatral, questom que abordaremos empiricamente no sub-capítulo 4.2. No entanto, umha variável que se tornará mais visível no exame quantitativo é a intermitência da diversom teatral nos coliseus galegos por estar a casa de comédias em estado ruinoso e inabilitada para acolher espetáculos. Quanto ao horário das funçons teatrais, o estudioso teatral Álvarez Barrientos (2003: 1486) explica que no verám “se reducía el número de funciones y variaba el horario de las mismas, que en invierno comenzaban entre dos y media y tres, y a las cuatro en verano”, ainda que entre os anos 1768 e 1773 se chegaram a organizar funçons pola noite, como resultado das reformas do Conde de Aranda. Portanto, o horário estava mui condicionando polas horas de luz natural porque a iluminaçom era sinónimo de maior garantia de segurança pública, o que funciona por igual para outras relevantes capitais europeias –Londres, Paris, Viena- em que existia a mesma cautela (Van Horn Melton, 2009: 205).

Nas cidades galegas, ainda prevalecendo estas teses, existia umha maior relaxaçom já que os espetáculos costumavam começar mais tardiamente, que aparece refletida nos acordos municipais específicos com as companhias espanholas e italianas. Assim sendo, de média o início das encenações era recomendado nos espetáculos de inverno para as seis da tarde, em troca nos espetáculos estivais este começava às sete da tarde (consultem-se A.M.F. *Goberno. Libros de actas* e A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*). Este horário assinalado coincide, aliás, com o apontado por John Quincy Adams no seu diário da estadia realizada em 1779 no Reino da Galiza porque o primogénito de John Adams conta que o 9 de Dezembro de 1779 assistiu às óperas às seis e média e regressaram às dez da noite, com umha duraçom do tempo de assistência, entom, de três horas e meia: “At half after six oclock we went to the play and came back at ten” (Adams, 1981 [1779]: 8-21). Mais ainda, de jeito excecional encontramos no verám a autorizaçom do começo das funçons às sete e meia da tarde (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 2 de Julho. Fólio 48frente. Cota: 384). Umha hipótese verosímil para explicar esta flexibilizaçom pudo estar ligada ao interesse comercial dos

organismos políticos e das companhias em causa por garantir a acessibilidade ao teatro de todos os grupos sociais. A este respeito o concelho da Corunha arguia numa apelação realizada ao Consejo de Castilla quanto à modificação das horas de início que um horário mais temperado provocava uma escassa afluência de público pelo facto de os potenciais assistentes estarem ainda nos seus respetivos trabalhos, especialmente os artesãos e dependentes “que no pueden Concurrir a ora tan intempestiva Sin avandono lamentable de sus empleos y obligaciones [...]” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 9 de Outubro. Anexos. Fólho 257 frente. Cota: C-61). Este motivo parece ser o que também encorajou aos agentes do poder doutras importantes cidades europeias setecentistas (Paris, Londres, Viena) a demorar o começo dos espetáculos: “El hecho de que los teatros fueran abriendo cada vez más tarde en el transcurso del siglo XVIII facilitaba que asistieran aquellos que de otro modo habrían estado limitados por sus horarios de trabajo, sobre todo los artesanos y peones” (Van Horn Melton, 2009: 205-206).

A morfologia das companhias teatrais e operáticas instaladas no Reino da Galiza

No território da Coroa espanhola conviviam dois modelos de companhia teatral, que iam de mans dadas com a nacionalidade dos seus integrantes e os repertórios que encenavam. Dum lado, estavam as companhias de nacionalidade espanhola, que trabalhavam com um modelo repertorial que ainda encenava os principais autores da comédia espanhola do “Siglo de Oro” – séculos XVI e XVII- e os repertórios ligados a ela. E, do outro lado, as companhias de origem italiana, que ofereciam espetáculos de ópera bufa com um peso mui relevante da música. Estes dois modelos de companhia, por seu turno, apresentava uma estrutura interna também diferente e uns códigos, repertórios e dinâmicas de trabalho igualmente distintas.

As companhias cómicas espanholas podiam estar compostas de até trinta membros, contando atores e atrizes, músicos e outros responsáveis de tarefas cénicas e gestoras, como os apontadores, os tramoístas, pintores, cobradores, etc. (Álvarez Barrientos, 2003: 1487). Embora nom fosse frequente aceder nos arquivos galegos a descrições do corpo íntegro dumha companhia, por fortuna demos com uma que indicou uma listagem completa de 1799 dos integrantes da companhia de Agapito Oñao y Dorriga e José Rodrigo. A composição completa que figura neste documento eleva-se a 29 pessoas, sem contar os músicos que integravam a orquestra, cujo nome nom aparece citado⁶⁴. A formação cómica de Bartolomé Alegre, em ativo

⁶⁴ ««LISTA de la Compañía Cómica para la Ciudad de la Coruña, que ha formado el Empresario Don Agapito Onnau y Dorriga, para este presente año, que empieza por Pasqua de Resurreccion, y concluye el Martes de Carnestolendas del de 1800, siendo Autor y Comisionado de esta Compañía Don Josef Rodrigo»».

Damas.

1.ª Señora María Díaz.

2.ª Señora Rita Oliva: *canta y baila*.

3.ª Señora María Francisca Rodríguez: *canta*.

4.ª Señora Juana Medina: *canta y bayla*.

5.ª Señora Francisca Rubio: *suple por la segunda*

Sobresaliente:

Señora Joaquina Rodrigo: *canta y bayla*.

Galanes:

1.º Señor Josef Especiali: *canta*.

2.º Señor Josef del Cerro: *bayla*.

3.º Señor Tomás Rojo: *canta*.

4.º Señor Juan Lopez.

5.º Señor Juan Rodrigo: *canta y bayla*.

6.º Señor Luis Francisco Ibarro: *canta*.

em 1800 no Ferrol, na Corunha e mais em Santiago de Compostela, mostrava umha configuração semelhante, ligeiramente mais reduzida, com 21 membros, que deu a conhecer Ramón de Arana (1906: 126).

À luz dos dous exemplos anteriores, a estrutura das companhias cómicas estava composta polos seguintes roles. A direção teatral era assumida pola figura dum agente, que era denominado na documentação da altura ambivalentemente como “director”, “empresário” ou “actor”, que amiúde também podia ter um papel concreto na companhia, geralmente o de “primer galán” (Álvarez Barrientos, 2003: 1488). Por regra geral este agente, para além de tomar todas as decisões sobre a direção artística das funções, também era o que se ocupava de redigir as solicitudes de licença às câmaras municipais e negociar com elas as condições da “contrata” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas* e A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). Em caso de ausência na cidade do empresário teatral, este podia relegar as ações de representação e negociação na figura do “apoderado”, quem funcionava como umha sorte de agente representante da *troupe*, o qual, diferentemente do anterior, nom tinha por que ter nengum papel artístico dentro dela. A aceção mais comum recolhida nos dicionários do período remete para a noção dum sujeito que intervinha, com os poderes de outro, em todo tipo de acordos comerciais, trocas ou administração de património⁶⁵. Assim sendo, a modalidade que mais nos interessará de apoderado teatral é aquela em que as responsabilidades de representação som assumidas por um agente local, normalmente pertencente à burguesia

7.º Señor Pedro Lois.

Supernumerario:

Señor Antonio Diaz.

Sobresaliente:

Señor Josef Rodrigo.

Barbas:

1.º Señor Vicente Albors.

2.º Señor Antonio Mogono: canta.

Graciosos:

1.º Señor Clemente Gil: canta.

2.º Señor Pedro Ferrer: canta y bayla.

Baylarin y Bolera:

Señor Francisco Dibiñon.

Señora Rita Oliva.

Apuntadores:

1.º Señor Bartolomé Alegre, Señor Ramón Francisco López

2.º Señor Miguel Llorente.

Cobrador:

Señor Blas Auñon.

Tramoysta:

Señor Pedro Lois.

Pintor

Señor Juan Lopez.

Músicos:

Don Antonio Chort: Director de orquesta.

Señor Don Josef Gestal: *Compositor*.

Orquesta completa”

(A.M.C. *Servizos. Beneficencia*. Teatro Principal. Programas do teatro nº 200-389. Ano 1799. Plano 223. Cota: Planera 002617).

⁶⁵ O *Diccionario de autoridades* (1726, tomo I) incorpora a seguinte definição na qual já registra o uso aplicado na esfera teatral:

“APODERADO. Se llama el que tiene las veces y podéres de otro para ajustar algun negocio, ò tratádo, ò para administrar sus rentas y hacienda. En estos sentidos se usa freqüentemente como substantivo, por tomarse como nombre de oficio, ò empléo. Lat. *Procurator. Gerendorum negotiorum actor*”.

comerciante, que geralmente mantinha um bom relacionamento com o governo local graças ao seu capital económico o que o ajudava a interceder em favor da companhia. Tampouco foi infrequente que a função de apoderado fosse assumida por um ator, as mais das vezes pelo “primer galán”, se este nom coincidia que propriamente era o empresário da companhia. Temos múltiplos exemplos da documentação primária neste sentido, embora pudesse acontecer também que outro cargo dentro da formação cômica ocupasse esta função na companhia (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1778. 27 de Junho de 1778. Fólio 157verso. Cota: 382; A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1791. 13 de Outubro. Fólio 75reto. Cota: 393). A atribuição do diretor teatral destas competências a um ator da *troupe* deixa ver o grau de intimidade e confiança que caracterizava as relações internas das companhias cômicas. No que atende à estrutura artística, nas companhias cômicas espanholas esta era representada pelas seguintes figuras: o ‘primeiro galán’ –como temos referido-, o segundo e até podia existir um ‘terceiro galán’ e a sua contrapartida feminina, com umha ‘primeira, segunda e terceira dama’. Também devemos citar as “sobresalientes” e os “sobresalientes” e dos “supernumerarios” –em tanto atores num posto secundário cuja função é substituir a possível ausência dum autor principal e podem ter umha menor experiência como profissionais, como aparece recolhido no *Diccionario...* da Real Academia Española [1791]- e dos bailarinos e bailarinas. Assumindo os roles cômicos estavam as figuras dos “graciosos” e dos “barbas” –estes últimos tinham umha *vis* cômica e também podiam exercer a personagem de pessoas idosas-. Na parte mais técnica estavam os músicos e as “boleras” (isto é, os dançarinos especializados no ritmo do bolero, semelhante à “seguidilla, pois cumpre lembrarmos que a dança constituiu sempre um elemento fundamental das companhias espanholas [Máximo Leza, 2003: 1707]), os apontadores, os cobradores, os “tramoyistas” ou os pintores. Todos os roles anteriores respondiam, aponta Álvarez Barrientos (2003: 1487), ao esquema compositivo herdado das companhias cômicas do Siglo de Oro espanhol.

A propósito das companhias italianas de ópera acedimos a um único inventário dos integrantes dumha companhia operática e foi a dirigida polos italianos Juan Bautista Longarini e José Accinelli, em virtude da solicitude de licença que enviárom à câmara corunhesa em 1800 (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitude de arrendamento do Teatro da Florida por Juan Baptista Longarini. Ano 1800. 5 de Março. Cota: 8418/ 37). Neste documento original o empresário Longarini expom o nome dos integrantes atuais da sua *troupe*, sem indicar os seus roles artísticos –apenas especificando as dançarinas e dançarinos-, que atinge o número de 14 pessoas, um número inferior ao que de média tinham as companhias cômicas, ainda que remarque no próprio escrito que a formação nom era a definitiva e pensava efetuar mais contratações⁶⁶. O musicólogo Xoan Manuel Carreira (1990) deitou algo mais de luz sobre as companhias operáticas, ao examinar a formação completa de várias companhias que se instalárom na Galiza urbana do século XVIII e remetemos para o seu trabalho para um estudo mais profundo do assunto.

As principais funções artísticas nas *troupes* italianas eram as de diretor artístico, cantante, bailarino e bailarina, músico e coreógrafo (Carreira, 1990: 75-77), aplicando-se diferentes hierarquizações internas –“prima donna”, “primo uomo”, “secondo uomo”, “terzo uomo”,

⁶⁶ Neste memorial o empresário italiano sugere os seguintes nomes de cantantes, atores e atrizes na sua forma adaptada ao espanhol –que transcrevemos de modo exato-: ele próprio, Juan Bautista Longarini, Pedro Rizzi, Luis Pineti, Antonio Chiaveri [com a função também de dançarino], a mulher de Antonio Chiaveri [de nome desconhecido e também dançarina], Maria Anchineli, Bernardina Chiaveri, Agata Bevilaqua [contratada em Madrid], o marido da Bevilaqua –como mestre de clavicémbalo-, José Anchineli [como dançarino], o filho de José Anchineli [de nome desconhecido, como bailarino], a filha de José Anchineli [de nome desconhecido, como bailarina], os irmãos Tavoni [bailarinos] (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitude de arrendamento do Teatro da Florida por Juan Baptista Longarini. Ano 1800. 5 de Março. Cota: 8418/ 37).

“*seconda donna*”, “*prima ballerina*”, “*seconda buffa*”...-. Mas provavelmente o traço mais reconhecível das companhias italianas foi a sua endogamia devido a que mui habitualmente os membros dumha *troupe* eram parte dumha mesma família. Mais ainda, os enlaces matrimoniais traduziam-se também em alianças comerciais, ao casarem com representantes do mesmo grémio, procedentes doutras famílias/companhias italianas, o que nom poucas vezes produzia o agrupamento comercial de duas companhias numha só (Carreira, 1990: 75-77). Atendendo ao corpus disponível, observaremos que nos últimos anos do século XVIII se incrementam as unions comerciais entre companhias operáticas (veja-se a tabela do ponto 4.2.1.).

Noutro patamar diferente estavam as companhias nom profissionais, conformadas por pessoas amadoras, originárias das cidades em que se consolidara umha certa tradição teatral. Tratava-se de vizinhos que, de modo vocacional, decidiam juntar-se para organizar funções esporádicas –as mais das vezes tendo como motivação um determinado festejo ou comemoração– e pediam autorização às câmaras municipais com este fim. Nos livros de acordos do Ferrol encontramos a solicitude de licença de dous vizinhos para oferecer ‘umha ou duas comédias’ durante o tempo do Carnaval, que contou, aliás, com a aprovação da corporação municipal (A.M.F., *Expedientes de Teatro. Expediente 6*. “Solicitudes de compañías dramáticas”. Ano 1799. 31 de Dezembro de 1799. Fólio 111 frente. Cota C-727). A esta resposta positiva pudo ajudar a finalidade nom lucrativa e assistencial dos espetáculos, dado que, com o objetivo de ganhar a autorização do concelho, os solicitantes alegáram a maior aptidão deste período do ano para os espetáculos e a ideia de destinar o produto ganhado com a venda de bilhetes para o arranjo do Retábulo da Concepción no Convento de San Francisco de Ferrol. Estas manifestações divergem das encenações domésticas realizadas por integrantes das elites urbanas, geralmente nobres, em que adquiriram um carácter plenamente público e comercial, ao acontecerem no coliseu oficial da cidade (os próprios solicitantes afirmáram que estreariam estas comédias quando o prédio teatral nom estivesse ocupado pola formação operática italiana, daquela em ativo) e precisar, por isto, dumha licença para poder ser encenadas. Outra questão relevante é a condição social popular destes vizinhos que se oferecêram a executar as comédias: um xastre, Juan Menéndez, apresentado como “artífice bordador”, acompanhado dum operário do Arsenal da cidade, em concreto um “bombardero”, o responsável de manipular as armas utilizadas nos navios⁶⁷, pois assim se apresentáram na sua solicitude:

Señores Alcalde Mayor y Regidores de esta Villa

Juan Menendez Artífice Bordador: vecino de esta Villa y José Galán, Bombardero de las Brigadas de este Departamento juntos con otros barrios individuos existentes en este Pueblo: con la beneracion que á tan Ylustre Ayuntamiento se deve, hacen presente Que por estas tan proximo al carnabál, tiempo propio de dibersiones, (no obstante existe una compañía de opera Ytaliana,) proyectan ejecutar en el Teatro publico una ò dos comedias, en los dias que no actuen los de la dicha con el solo objeto de imbertir su producto en veneficio del Retablo de la Pura y Limpia

⁶⁷ A consulta do Dicionário da Real Academia Espanhola na sua edição de 1803 ajuda-nos a conferir as tarefas profissionais específicas destes agentes:

"BOMBARDERO. s. m. El soldado que carga y dispara las bombas de los morteros. *Aenei tormenti jaculator*".

"ARTÍFICE. s. m. El que exercita alguna de las artes, especialmente liberales. Artifex.

ARTÍFICE. met. Se dice del que tiene arte para conseguir lo que desea. Artifex." (Real Academia Española, 1803).

Em consequência, no caso do agente “artífice bordador”, julgamos que devemos entender que se tratava dum profissional bordador por conta própria, enquanto no caso do “bombardeiro” resulta mais fácil imaginar a sua ocupação como soldado no arsenal ferrolâm.

Concepcion, sita en el Convento de San Francisco (A. M. F., *Expedientes de Teatro. Expediente 6. “Solicitudes de compañías dramáticas”*. Ano 1799. 31 de Dezembro de 1799. Fólio 111 frente. Cota C-727).

Dous anos mais tarde, na Corunha, foi registrada umha solicitude de licença deste tipo para ‘formar companhia’ e oferecer comédias, apresentada por um vizinho, Andrés Martínez Vilariño (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre autorización a Andrés Martínez Vilariño, veciño da Coruña, para dar funcións teatrais formando compañía”. Ano 1801. 3-15 de Dezembro. Cota: 8421/ 10). Dele nom sabemos o emprego que tinha –apenas é definido como um agente que tinha conhecimentos “en toda clase de Empresas”-, mas sim que nom pertencia ao setor teatral de modo profissional porque o concelho apelara ao desconhecimento que tinham sobre a sua perícia teatral para recusar a autorización.

Outro fenómeno vinculado com este foi a contratação ocasional por companhias profissionais itinerantes de atores e músicos locais das cidades em que se instalavam temporariamente para reforça-las artisticamente. Resulta difícil descobrir estes intérpretes galegos entre os integrantes das formações, mas graças à listagem completa do elenco atoral da companhia de Bartolomé Alegre, que publicou Ramón de Arana (1906) emergem estes nomes. Assim pudemos saber que dentro da formação cômica de Bartolomé Alegre, que trabalhou nas três cidades galegas principais para a atividade teatral –Ferrol, Corunha e Santiago de Compostela-, havia papéis principais interpretados por atrizes e atores galegos, todos originários da Corunha, como explicitou na sua exposição Ramón de Arana (1906: 126), e som os seguintes: a segunda dama Joaquina Rodrigo, a terceira e quarta dama Rita Oliva e Juana Medina, que para além de atrizes som bailarinas; o quarto galán Tomás Rojo e o quinto galán Juan López, ator e bailarino; o primeiro barba José Rodrigo; o “gracioso” Pedro Ferrer, também dançarino; o “sobresaliente” Juan Rodrigo e, por último, o segundo apontador José Llorente. A este respeito esta formação cômica esteve instalada na década de 1800 no Reino da Galiza durante vários anos continuados, o que pudo contribuir para que a percentagem de atores e músicos galegos fosse mais elevada que noutras companhias. Contudo, em virtude da informação oferecida por Arana (1906: 126), verificamos que na companhia de Agapito Oñao, em ativo no 1799 na Corunha, apareciam todos os atores, atrizes e bailarinos de procedência corunhesa com funções e papéis ligeiramente distintos, o que demostra que a contratação de atores locais nom era umha prática excecional: Rita Oliva, neste caso como segunda dama, Joaquina Rodríguez, no rol de “sobresaliente”, Juana Medina como quarta dama, Tomás Rojo como terceiro galán, Juan López como quarto galán, e como pintor e, por último, Juan Rodrigo como quinto galán (A.M.C. *Servizos. Beneficencia*. Teatro Principal. Programas do teatro nº 200-389. Ano 1799. Plano 223. Cota: Planera 002617).

Umha questom difícil de determinar mas que concernia tanto às companhias cômicas espanholas quanto às companhias operáticas italianas era a do nível de qualidade técnica e o prestígio de que gozavam as companhias itinerantes que chegáram ao Reino da Galiza. A este respeito existem indícios de que as formações cômicas e operáticas itinerantes nom se afastavam em qualidade e sofisticação técnica das companhias que de jeito mais estável permanecêrom em grandes núcleos como Madrid, Barcelona, Lisboa ou Porto, até porque muitas das companhias que encenáram nas cidades galegas estiverom anteriormente trabalhando nestas cidades.

A este respeito o estudo da trajetória profissional da companhia operática de Nicolà Setaro pode ser mui revelador. Esta foi a primeira companhia em fundar casas de comédia permanentes nas cidades galegas e em se instalar de modo estável –do 1768 até o 1772- nas cidades galegas,

após ter sido pioneira na introdução na Península Ibérica —começando em Barcelona (Máximo Leza, 2003: 1699, Carreira, 1990: 40-43; Alier, 1990)- do modelo repertorial da ópera italiana. O que queremos destacar aqui é que esta companhia ganhara um notório reconhecimento, após ter organizado em Barcelona uma função da ópera cómica *Il Maestro di Capella*, do compositor Pietro Auletta -nom confundir com o *intermezzo* cómico de Domenico Cimarosa- no Paço do Capitão Geral de Catalunha o 4 de Maio de 1750 e perante a infanta María Antonia de Borbón (Alier, 1990: 94-95), peça que também foi encenada em Santiago de Compostela. Este acontecimento abriu-lhe as portas de Barcelona e doutros importantes centros urbanos espanhóis —em Cádiz e província, Lisboa, Porto, etc. (Carreira, 1990)- em que foi ganhando protagonismo e capital simbólico. A estes elementos devemos acrescentar que a companhia de Setaro sempre viajava com um completo e sofisticado atrezzo, como constatou Carreira (1990: 42-43), detalhado no informe de embargo da sua casa de comédias no Ferrol (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 5 frente. Cota: C-727-A), que evidenciava o seu investimento em recursos cénicos. Por último, o estudioso Máximo Leza (2003: 1697, nota de rodapé) cita esta companhia ao lado da companhia italiana de Alfonso Nicolini (que também ofereceu várias temporadas teatrais no Ferrol e na Corunha [A.M.F. *Goberno. Libros de actas* e A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*]) entre as *troupes* em ativo no Reino espanhol no período examinado que considera de maior centralidade.

Paralelamente, muitas atrizes/cantoras e atores/cantores das *troupes* espanholas e italianas chegaram às urbes galegas após ter recebido um relevante reconhecimento profissional noutras cidades de maiores dimensões. A este grupo pertence o cantante italiano, originário de Bolonha, Antonio Marchesi. Este, como indica por Cotarelo y Mori (1917: 200), fijo parte do elenco da prestigiada companhia real, participando em diferentes óperas encenadas no Palacio de Aranjuez em 1769 e em 1771, além de em Barcelona em 1788 (Cotarelo y Mori, 1917: 200, nota de rodapé); em Valencia na temporada 1768-1769; em Lisboa, no prestigiado Teatro da Rua dos Condes, entre 1772-1775, e muito depois no Porto na temporada 1793-1794 (Carreira, 1990: 67). Foi nos últimos anos da década de 1790, a partir de 1797 (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 7*. “Solicitudes de Compañías líricas 1794 – 1801”. Ano 1797. 23 de Março. Sem página. Cota C-727), quando trabalhou nas casas de comédia da Corunha e do Ferrol presidindo a sua própria companhia com o ator Carlos Barlassina, que também ocupara o importante rol de segundo bufo na companhia real da Corte de Madrid (Cotarelo y Mori, 1917: 300). Pode ser citado igualmente o empresário Nicolà Ambrosini, que manteve uma companhia especializada em bailado, que incorporou importantes inovações artísticas (Carreira, 1990: 30-31) e encenou também no Teatro do Salitre em Lisboa, em 1782. A sua chegada ao Reino da Galiza produziu-se, segundo Carreira (1990: 30-31), em 1778, mas, temos deparado com a sua companhia aludida num pleno do 12 de Dezembro de 1776 em que era discutida a concessão dumha licença para a sua companhia, que finalmente nom ganhou (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1776. 12 de Dezembro. Anexos. Fólio 155 frente-156 verso. Cota: C-64). A partir da documentação corunhesa sabemos também que a companhia de Nicolà Ambrosini e de Alfonso Nicolini trabalhou no Ferrol em 1780, ainda nom ter ficado pegada documental no arquivo do Ferrol (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1780. 1 de Janeiro. Anexos. 112 frente. Cota: C-68).

No que atende às companhias cómicas espanholas estamos em condições de afirmar que aquelas que se instaláram nas cidades do Ferrol e da Corunha apresentáram igualmente um alto nível técnico e gozavam dum considerável reconhecimento. Assim sendo, o ator, Antonio Pinto, empresário com companhia própria, residente no Ferrol, do 1790 até o 1792 (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*), e na Corunha, do 1791 ao 1792 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos*

municipais) fora “barba” em 1791 na prestigiada “compañía de los Reales Sitios”, como refere o apoderado Gabriel Serrano nos seus escritos ao Consejo de Castilla no quadro do pleito existente entre a companhia de Ignacio Cañizares e a de Alfonso Nicolini pola instalaçom na Corunha (Carreira, 1991: 117). Também podemos verificar que no ano 1792 fora novamente contratado pola companhia real, dirigida naquele momento por Carlos Vallés, porém, Antonio Pinto nom se apresentara em Madrid para continuar com as suas funçoms na Corunha, dando lugar a um pleito que se conserva no arquivo do Consejo de Castilla (A.H.N. Secçom Consejo. Maço 11.406. Expediente 81). Este facto dá conta da alta valorizaçom do ator Antonio Pinto e da sua responsabilidade com o público corunhês, que o leva mesmo a desatender as encenaçoms perante a família real, como denunciava Carlos Vallés (AHN. Secçom Consejo. Maço 11.406. Expediente 81). Neste sentido, era umha prática regular, que as instituiçoms governadoras do teatro em Madrid pudessem instar aos atores e atrizes mais talentosos das companhias itinerantes ‘de províncias’ a acudirem a Madrid para fazerem parte das *troupes* dos teatros públicos e cortesans da “Villa y Corte”, estando obrigados a abandonarem as suas ocupaçoms nos teatros periféricos. Com isto perseguia-se que os espetáculos de Madrid fossem os melhor alimentados, como fica recolhido no ensaio do corregedor da capital do reino espanhol (Armona y Murga, 2007 [1785]): 235). Este assunto da qualidade técnica das formaçoms itinerantes que se instalavam temporariamente em cidades periféricas e, nomeadamente, nas cidades galegas é importante porque contrasta com o tratamento historiográfico que priorizou o estudo de Madrid e Barcelona alegando a sua condiçom nucleadora da atividade teatral mais relevante e de maior qualidade. Precisamente em torno a esta ideia devemos dar conta do fenómeno da itinerância das companhias.

A itinerância das companhias teatrais e operáticas no século XVIII

A tradiçom da itinerância das companhias cómicas espanholas era mui arraigada dado que a partir do século XVI existem notícias de *troupes* ambulantes que levavam as suas funçoms cómicas polos territórios da Coroa espanhola e deviam ficar a umha légua da cidade ou vila em que iam encenar, o que explica que os seus integrantes acabassem sendo conhecidos como “cómicos de la legua”. Foi na segunda metade do século XVIII quando se incrementou a supervisom administrativa destas formaçoms itinerantes, passando a estar obrigadas a se registrar e obter um despacho de autorizaçom da sua atividade do Juiz protetor dos teatros para encenar num determinada zona geográfica (consulte-se a “Instruccion para el arreglo de teatros y compañías cómicas fuera de la Corte” [Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XII”: 669-671]). A mobilidade teatral nom se reduziu apesar do maior control e dos maiores requerimentos administrativos porque fazia parte das dinâmicas teatrais peninsulares originadas desde o Renascimento e consolidadas no Barroco. Boa prova disto é que as companhias cómicas espanholas recebidas nos coliseus galegos eram todas de natureza itinerante, constituídas em Madrid por cómicos originários de toda a Península (A.M.F. *Goberno. Libros de actas* e A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*).

O estabelecimento da mobilidade das companhias operáticas italianas polo território peninsular foi resultado dum processo distinto e mais recente. Nos meados do século XVIII produziu-se um desembarco na Península ibérica de companhias de ópera de procedência italiana, mormente da regiom de Nápoles⁶⁸. O facto de este território depender politicamente

⁶⁸ Em coerência com esta inclinaçom geográfica, o empresário dumha das principais formaçoms operáticas instaladas no Reino da Galiza, Nicolà Setaro, era originário da vila de Somma Vesuviana, pertencente ao Reino de Nápoles, embora tivesse sido vinculado erradamente à cidade de Brescia. Existem fundamentos para este erro, pois, sem ir mais longe num documento

da monarquia espanhola, e a familiarização com a língua espanhola, é mui possível que facilitasse a integração nos coliseus do Reino espanhol e teatros espanhóis e a comunicação com as autoridades políticas. Este processo de exportação foi mui alargado e constante no tempo, permitindo que repertórios exclusivos dos espaços cortesãos, como a ópera cómica italiana, se adentrassem nas casas de comédias comerciais espanholas. A relevância deste processo não foi ignorada pelo corregedor de Madrid, José Antonio de Armona y Murga que comparou nas suas *Memorias...* este fenómeno com a fórmula exitosa da conquista europeia dos antigos soldados romanos (Armona y Murga, 1998 [1785]: 261-262).

Dispomos de diferentes estudos (Carreira [1990], Alén [1997], Brito [1996: 182]) que desvendaram o funcionamento regular de certos itinerários geográficos seguidos pelas *troupes* italianas no território ibérico. Estas companhias entravam na Península pela costa mediterrânea, geralmente a primeira paragem era Barcelona e Valência era outro destino habitual no Levante; logo dirigiam-se a Andalúcia, destacando nesta altura como base teatral a cidade de Cádiz pela sua prosperidade comercial, ainda que também Sevilla e Córdoba contavam com oferta teatral (Máximo Leza, 2003: 1699-1700). Umha vez deixavam Cádiz não era infrequente que as companhias se adentrassem no Reino de Portugal, para realizar temporadas teatrais em Lisboa e/ou no Porto, e desde ali a direção que tomavam era cara o Norte, movimentando-se diretamente às cidades galegas –Santiago de Compostela, Corunha e Ferrol-. Não por acaso este foi o percurso que efetuou a primeira companhia de óperas italianas assentada no Reino da Galiza, a de Nicolà Setaro, que, como estudou Carreira (1990), esteve instalado em várias das cidades assinaladas (Barcelona, Jérez de la Frontera e mais El Puerto de Santa María –isto é, na área de influxo da cidade de Cádiz-, Lisboa, Porto, Santiago de Compostela, Corunha e Ferrol). O musicólogo português Manuel Carlos de Brito (2007: 111, 1996: 186-187) apontou para a sua estadia no Teatro do Corpo da Guarda do Porto, após ter sido contratado por um agente “enviado do Senado da Câmara do Porto”, que foi expressamente a Lisboa ao seu encontro para contar com eles na organização de espetáculos públicos para comemorar o casamento real entre a princesa D. Maria e o infante D. Pedro (Ferreira, 2017: 279). Ali ofereceu quatro óperas bufas na primeira temporada, e Manuel Ivo Cruz (2008: 22) assegurou que foi a companhia de Setaro a que inaugurou este teatro público em Agosto de 1760 –lugar em que ficaria quanto menos até 1762 (Carreira, 1990: 46)-. Existiam mais dúvidas quanto à instalação efetiva em Lisboa da companhia italiana, mas trabalhos recentes permitem corroborar a sua passagem pela capital (consulte-se ao respeito Carreira, 1990: 44 e Ferreira, 2017).

A este respeito destacamos as trocas teatrais mantidas entre as cidades galegas e portuguesas, Lisboa e Porto –as únicas cidades do Reino de Portugal que naquela altura dispunham de teatros públicos [Brito, 1996: 186; Brito, 2007 e Câmara e Anastácio, 2004])- e de modo mais destacado a cidade do Porto pela maior proximidade geográfica, as quais permitiam transcender as fronteiras entre reinos. O musicólogo galego Xoan Manuel Carreira (1991: 110) constata a interconexão existente entre os coliseus portugueses e galegos, “un intenso intercambio del cual es ejemplo de obligada cita el *Don Giovanni* cantado en Oporto en 1797 y al año siguiente en A Coruña”, referindo-se à função que deu da ópera de Mozart a companhia operática italiana de Antonio Marchesi (Carreira, 1998: 14). Um documento

jurídico-administrativo da altura, o expediente municipal sobre o embargo do teatro de Setaro no Ferrol, indica-se num lugar que “es natural de la ciudad de Somma Reyno de Napoles”, mas, de jeito também, também se assinala a sua origem em Brescia (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Cota: C-727-A). A interpretação mais convincente é que fosse natural da região de Napoli, mas que o último destino laboral do empresario fosse a cidade de Brescia, de onde teria partido para iniciar um novo projeto na Península.

municipal corunhês corrobora a estabilidade deste circuito operático galego-português ao referir-se, cinco anos antes, à chegada à Corunha em 1792 procedente do Porto da formação italiana de Alfonso Nicolini após oferecer espetáculos nesta cidade: "[...] en atención a que Alfonso Nicolini y su Compañía acaban de llegar de la Ciudad de Oporto Reino de Portugal [...]" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 24 de Março. Fólio 345 frente. Cota: C-76). Em consequência, encontramos vestígios em diferentes anos (1768, 1792 e 1797) e envolvendo distintas companhias italianas (a de Nicolà Setaro, a de Alfonso Nicolini e a de Antonio Marchesi) da vitalidade deste percurso operático. Na esfera da música religiosa, Pilar Alén (1997: 109) aponta que músicos da capela catedralícia de Santiago de Compostela ocasionalmente pediam permissão para trabalhar nos coliseus comerciais do Reino de Portugal, como assim aconteceu com o violinista Francisco Moreno. Mas, provavelmente, a prova mais significativa do fluxo dinâmico de companhias e espetáculos que se dava aquém e além Minho é o aparecimento na documentação administrativa corunhesa dumha solicitude de licença da companhia italiana de volantins e pantomimas de Miguel Ángel Chiarini, apresentado com o sobrenome artístico de “Conde Palatino”, que é aprovada pela câmara municipal, e que vêm acompanhada do cartaz original que esta companhia utilizou para apresentar as suas funções em Portugal (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente de autorización para dar funciones de volatines no Teatro solicitado por Miguel Angel Chiarini Conde Paletino”. Ano 1776. 1 de Julho. Cota: 8418/ 17). A nossa hipótese é que a companhia de Chiarini exibiu este cartaz na câmara corunhesa –de aí a sua conservação até hoje no arquivo municipal- para ganhar o favor das autoridades políticas quanto ao interesse dos seus espetáculos, dado que o cartaz descrevia com muito pormenor a trama das histórias que seriam encenadas e todos os detalhes técnicos dos espetáculos, com o objetivo de encorajarem os espetadores a acudirem. O cartaz está escrito em português porque, do nosso ponto de vista, o lugar em que foi utilizado mui possivelmente foi a cidade do Porto, pois no texto é aludido o sucesso das suas anteriores encenações na Corte de Lisboa perante a família real. Atendendo a isto, ficaria mais umha vez confirmado o dinâmico circuito operático entre o Reino de Portugal e o da Galiza.

Já quando as companhias, quer italianas quer espanholas, decidiam sair do Reino de Galiza e provar outros destinos, costumavam continuar o seu trajeto polo norte e centro peninsular, permanecendo em cidades como Zamora, Valladolid, Bilbao, Pamplona, etc. A própria trajetória profissional da companhia de Nicolà Setaro evidencia o funcionamento deste percurso teatral polo Norte de Espanha já que esta se deslocou a estas cidades ao deixar Corunha e Ferrol (Carreira, 1990), primeiro com Setaro ao frente e, logo de modo autónomo quando Setaro foi preso, acusado de sodomia, na própria cidade de Bilbao, em 1773, onde morreu no ano a seguir (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 5 frente. Cota: C-727-A). À luz das evidências anteriores fai sentido o razoamento do ator e crítico teatral setecentista García de Villanueva (1802: 291-293), que sugeria que um mapeamento da atividade teatral daria umha imagem dum território fortemente descentralizada e equilibrada no que respeita à qualidade das companhias itinerantes, como temos tentando demonstrar:

No era por cierto la de Madrid la única escena en que brillaron los ingenios de aquel tiempo. Sevilla, Valencia, Zaragoza, y otras ciudades tuvieron en el mismo reynado teatros y representaciones en nada inferiores á las de Madrid, que apenas elevado á corte permanente, no pudo todavía exceder en grandeza á tan ricas y populosas ciudades.

As mulheres nas companhias teatrais e operáticas

No campo político institucional galego a presença das mulheres estava proibida e o corpus utilizado nesta pesquisa, que procede da documentação gerada nas corporações municipais – portanto, no espaço político público-, apenas deu voz às mulheres nem mesmo as colocou como ‘assunto’, somente dum ponto de vista acusador e punitivo, como iremos vendo, no que atende à sua participação no fenómeno teatral. As limitações do corpus, portanto, dificultam o estudo de trajetórias ou de processos em que as mulheres eram protagonistas. Porém, não renunciaremos à implementação dumha focagem de género transversal aos temas tocados e sempre atenta à função, mais ou menos oculta ou visível, que desempenhavam as mulheres⁶⁹, critério que também implementaremos com outros coletivos condenados à marginalidade –os cidadãos urbanos pobres, os sem-abrigo, os doentes mentais, as prostitutas, as mulheres alcolizadas, etc.-, do mesmo jeito silentes nas fontes primárias

Especificamente os estudos da história teatral espanhola que aplicaram umha focagem de género centraram-se na identificação de dramaturgas desconhecidas (Álvarez Barrientos, 2007) –o que se vincula com a relevância da figura de ‘criador’ e da perspectiva “textocéntrica” nos estudos literários (Even-Zohar, 2007)- e, nos últimos tempos, colocaram a atenção nas atrizes das companhias teatrais e operáticas. Nesta última esfera destaca o trabalho canónico, reeditado recentemente, de Cotarelo y Mori (2007 [1896]), dedicado às intérpretes María Ladvenat y Quirante e María del Rosario Fernández "La Tirana", assim como os estudos mais atuais de Álvarez Barrientos (2003) em volta da péssima consideração social das atrizes e a sua progressiva dignificação à medida que se reconhecia o seu talento artístico e a sua utilidade pública. Mas, interessou-nos especialmente –e o corpus ofereceu-nos informações mui valiosas ao respeito- o rol das mulheres em tanto diretoras e empresárias das companhias teatrais. Neste sentido duas diretoras teatrais passaram várias temporadas no período selecionado com as suas companhias cómicas instaladas nas cidades do Ferrol da Corunha: as empresárias Antonia Díaz e María Antonia Iglesias, pois, a monografia citada incide sobretudo nas suas tarefas de direção

⁶⁹ Várias dinâmicas protagonizadas por mulheres –é o caso que estudaremos da trajetória de *salonnière* e agente intelectual María Francisca de Isla y Losada e de diferentes agentes teatrais no Ferrol e na Corunha-, que abordaremos nesta tese de doutoramento, julgamos que confirmam umha posição e umha capacidade de ação política das mulheres setecentistas das elites, principalmente da nobreza, superior ao que trasladou o discurso historiográfico predominante elaborado no século XIX (Bello Vázquez, 2005). A este respeito defende Sarah Maza (1996: 116) que a expulsão das mulheres de posições visíveis e ativas na esfera pública começou, paradoxalmente, já durante o estalido revolucionário liberal de 1789 na França:

"[...] the late eighteenth century in France witnessed the transition from a political culture based on court society, in which women were highly visible (whatever their actual role) as royal wives, relatives, and mistresses, to a polity that was incarnated in all-male assemblies. This conscious and explicit exclusion of women from the public sphere of the French Revolution was prefigured in the 1750s and 1760s by the writings of Rousseau, and in the 1770s and 1780s by the public outcry against the likes of Madame Du Barry and Marie-Antoinette; it was followed, ironically, by the allegorization of the Republic in a female form".

Devemos esclarecer que estas posições de maior autonomia ocupadas por mulheres no século XVIII som margens de independência que apenas eram vivenciados por aquelas pertencentes aos setores socialmente mais elevados, principalmente por damas da nobreza, e não se verificaram na alargada maioria de mulheres de condição popular. No entanto, Silvia Federici (2009) chegou a um volume de dados notável quanto aos estilos de vida das mulheres europeias de extracção popular durante toda a Idade Média e o Antigo Regime, através dos quais oferece umha original conclusão quanto ao modo de vida independente, à acumulação de saber –capital cultural- e de capital simbólico, conferido pela comunidade como reconhecimento a estes saberes e à sua relevante função nela, dum determinado tipo de mulheres, as curandeiras, as parteiras, etc. Doutra lado, Federici (2009), como Maza (1996) também identificou um processo regressivo das mulheres no decurso do século XIX, coincidindo com o que Marx acunhou como o processo de ‘acumulação originária’ necessário para a implantação do regime capitalista liberal em que transformações radicais afetaram negativamente às formas de vida das mulheres (perda de terras, perseguição das praticantes de saberes tradicionais, caças de bruxas, controlo das condições reprodutivas, etc.), atentando contra as suas condições de autonomia.

artística, mas nom aprofunda tanto nas responsabilidades empresariais que com efeito tinham que levar a cabo e as suas ações de liderado em termos artísticos, mas também comerciais⁷⁰.

No que respeita à primeira delas, a empresária Antonia Díaz sempre se apresentou nas comunicações que estabeleceu com a câmara corunhesa, fora de qualquer dúvida, à cabeça da *troupe* cômica, quer fosse ela quem estabelecesse a negociação, quer algum agente que trabalhasse para ela. Assim sendo, a primeira carta que esta companhia dirige à câmara de Ferrol foi escrita pelo seu apoderado –modalidade que, como temos visto, empregavam os diretores teatrais caso nom se encontrassem na cidade em que desejavam encenar-, o agente José de León, quem afirma trabalhar com a função de apoderado na companhia pertencente a Antonia Díaz, nom existindo dúvidas sobre quem é proprietária e gerente da formação: “Joseph de Leon, Apoderado, Yndibiduo de la Compañia comica de Antonia Diaz que se halla al presente en la Ciudad de Astorga [...] Con la mas rendida Atencion hago presente el Despacho, y Reales Zedulas en el insertas [...]” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólho 88 frente. Cota 377). Enquanto numha comunicação posterior já é diretamente Antonia Díaz quem escreve à câmara do Ferrol na qualidade de “Autora de la Compañia” e manifestando que soubera através do seu apoderado que foram admitidos e deviam assinalar a proposta de preços dos bilhetes (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólho 120 frente – 120 verso. Cota 377). Anos mais tarde a companhia continua em ativo nas cidades galegas costeiras estudadas e é daquela quando um acordo municipal corunhês resulta ainda mais revelador da autonomia e da função de direção levada a cabo por esta empresária. Estamos a falar dum acordo da maioria capitular em que esta expom que foi aprobado que “dicha Antonia Diaz, juntamente con Salvador Ruiz su marido, por si, y individuos de su Compañia para prosiguir en dar dicha diversion al publico” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 16 de Março. Fólho 41 frente. Cota: C-62). Nom nos parece umha questom menor que o concelho da Corunha se dirigisse nesta comunicação primeiramente a Antonia Díaz, como principal responsável da companhia, e logo Salvador Ruiz fosse aludido sob a fórmula “marido de”, que expressa umha subordinação quanto à primeira, a agente conhecida, deixando manifestamente claro a hierarquia de posições no relacionamento com a instituição de governo local.

Aliás, nom se trata dum exemplo isolado nas fórmulas de comunicação com os concelhos. A segunda das companhias referenciadas, a de María Antonia Iglesias, também era de origem espanhola e dedicada à encenação de comédias. Apesar de nom terem sobrevivido as atas municipais com o debate das suas solicitudes de licença, no arquivo da Corunha permaneceu conservada a procuração que a autorizava para trabalhar nesta cidade, no qual inequivocamente María Antonia Iglesias era apresentada como “autora e primeira dama da Compañia Cômica” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Poder a favor de M^a Antonia Iglesias, autora e primeira dama da Compañia Cômica”. Ano 1769. 5 de Abril. Cota: 8418/ 5), ao tempo que no Ferrol existem evidências sólidas de que esta companhia trabalhou na cidade por um tempo, quanto menos no ano de 1772 –simultaneando este destino com outras cidades espanholas, como Palencia (Curieses del Valle, 2004: 97)-, como aparece especificado num escrito do seu marido, Manuel de Lucía, também ator cômico e que aparece mais adiante no corpus administrando outra companhia (A.M.C., *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 23 de Julho. 302frente-302verso. Cota: C-62). Precisamente no último documento citado, enviado pelo próprio Manuel de Lucía é ele próprio, e nom o concelho, quem

⁷⁰ Como é sabido, a diretora teatral –também denominada na altura “empresaria” e “autora”, ao igual que acontecia com os seus colegas homens- era a máxima figura de responsabilidade numha companhia. Assim, era a agente que tomava todas as decisões comerciais, todas as estratégias de relacionamento político e a que de jeito direto negociava as contratações com os agentes do campo do poder.

utiliza o tratamento de “marido de María Antonia Iglesias”, da autora cómica, para se apresentar perante a câmara da Corunha, já que ela era a empresária teatral e com quem a instituição de governo local estabelecera a relação comercial: “**Manuel de Luzia como Marido de Maria Anttonia Yglesias, Authora de la Compañia Comica** y actualmente se alla travaxando en las Villas del Ferrol, Graña con la Veneracion qure Deve haze presente a V.s [j] [o carregado é nosso]” (A.M.C., *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 23 de Julho. 302frente-302verso. Cota: C-62).

Já na década de 1800, quando começam a proliferar solicitudes para dar concertos musicais nos próprios prédios teatrais, temos deparado com a iniciativa dumha mulher, que era professora e intérprete, para oferecer vários concertos de violino e fortepiano no coliseu da Corunha, apresentando com fins persuasivos a sua trajetória e experiência destacável como músico, ao ter tocado para diferentes famílias reais europeias e recentemente perante a própria Coroa espanhola (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitud de Madame Borghese, profesora de violín e fortepiano, de autorización para dar un concerto no Teatro”. Ano 1802. 21 de Setembro. Cota: 8421/ 12). Nom tratando-se dumha diretora teatral responsável do conjunto dumha companhia –parece consistir numha interpretação dela sozinha-, porém, achamos relevante o facto de ela própria administrar todas as condições necessárias para a organização da encenação e mesmo a negociação com a câmara corunhesa, o que dá conta, mais umha vez, da forte autonomia e proatividade das mulheres ligadas à esfera teatral.

No que atinge às companhias italianas nom detetamos no corpus nengumha evidência específica de direção operática feminina, o que conjecturamos que se pode dever à estrutura tam ortodoxa familiar das *troupe*s italianas, que facilitava que se reproduzisse o modelo de hierarquias mais comum no interior das famílias italianas, em que o patriarca –o pai ou o avó- costumava ser também o empresário e diretor da companhia. A este respeito a formação de Nicolà Setaro representa um exemplo paradigmático desta estrutura de *troupe* em que conviviam várias gerações familiares liderada polo integrante masculino mais velho e experimentado, o próprio Setaro (Carreira [1990: 75-77] incorpora umha listagem precisa dos atores/familiars da companhia de Setaro e doutras companhias italianas que trabalhárom no Reino da Galiza, tais como os Ambrosini, os Marchesi, etc.). Porém, isto nom quer dizer que nom se dessem alguns casos no interior das companhias italianas em que umha mulher chegasse a assumir o liderado da companhia. Podemos assinalar o caso da cantora e atriz, mas também empresária teatral, Teresa Penchi, que aparece na formação da companhia liderada por Nicolà Setaro que encenou em Santiago de Compostela em 1768 (o que fica confirmado polo recente aparecimento do libreto bilingue da ópera cómica *Il Maestro de Capella*, encenada na cidade compostelá, em que aparece especificado o elenco e ali se inclui o nome de Teresa Penchi como atriz, notícia da qual daremos conta na seguinte alínea dedicada à produção teatral e operática nos coliseus galegos). Teresa Penchi, de origem napolitana, trabalhou, na qualidade de empresária e diretora dumha companhia de óperas (de aí que, como figeram Antonia Díaz e María Antonia Iglesias, escrevia ela própria em nome da companhia os memoriais dirigidos às instituições de governo local), quanto menos nas seguintes cidades de que temos registro: Salamanca (Cotarelo y Mori, 1917: 289), Palencia, em diferentes temporadas teatrais e mais Valladolid (Curieses del Valle, 2004); nom tendo aparecido até o momento o seu nome como empresária na documentação administrativa galega⁷¹.

⁷¹ Apresentou-se, sem nengum género de dúvidas, como a “autora”, isto é, a empresária da companhia num escrito oficial dirigido à câmara de Palencia, em que se definia como a “autora de la compañía Operista de representantes y voces en su idioma que además se halla con la de bailarines y bailarinas para los intermedios de las óperas, componiéndose el todo de su compañía y músicos correspondientes, hasta veinte personas” (Curieses del Valle, 2004: 138).

Do nosso ponto de vista, umha das conclusões de maior interesse que podem ser tiradas a partir dos casos descritos tem a ver com a reação das instituições do campo do poder, ou melhor, com a ausência dumha reação de surpresa ou negativa às solicitudes de licença e outros pedimentos achegados polas empresárias teatrais. Verifica-se entom que as competências de direção e administração dumha companhia teatral por parte de mulheres faziam parte do ‘espaço dos possíveis’ da altura (lembramos que Bourdieu [1991] define este conceito como essa espécie de margem de ação possível, que fica após o conjunto de constrangimentos coletivos herdados), nom colidiam com o ‘sentido comum’ do momento. A sua visibilidade e protagonismo aparentemente nom as penalizava –embora encorajemos a outras pesquisadoras e pesquisadores a realizar um estudo mais completo sobre a questom-, como acontecia com outro tipo de desejos e ações noutras esferas sociais, por exemplo no que respeita à publicação da sua produção criativa e ficcional ou intelectual. Nestas circunstâncias, explicou Bello Vázquez (2005: 259-266), estavam obrigadas, para nom serem punidas, a desenvolver ‘estratégias de ocultação’, habilitando outras vias alternativas, por canais mais discretos, menos ostentosos, que evitavam a exposição pública autoral, em que podiam divulgar o seu conhecimento ou obra artística.

Em consequência, insistimos, nom temos observado nengumha alusão em todos os depoimentos dos agentes políticos municipais a propósito da condição genérica destas diretoras teatrais, nem favorável nem desfavorável, o que assinala essa normalidade de que falávamos. Bem ao contrário, nos momentos de concorrência das companhias lideradas por estas diretoras com outras companhias de empresarios homens por ficarem instaladas na mesma casa de comédias, as corporações costumáram resolver o conflito em favor das companhias de direção feminina. Isto é o que acontece, como analisaremos, quando concorrem nos primeiros anos da década de 1770 a companhia de Nicolà Setaro e a companhia de Antonia Díaz, no Ferrol e na Corunha, saindo sempre mais beneficiada das votações a companhia cómica espanhola (consulte-se A.M.F. *Gobierno. Libros de actas* e A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). Porém, debemos matizar que esta inclinação mais favorável pola companhia de Antonia Díaz estava permeada por outros elementos que se somam, tais como a preferência naqueles anos polas companhias espanholas e os problemas das câmaras galegas com o caráter conflitivo do operista Nicolà Setaro, a que regressaremos no sub-capítulo 4.3.

A produção teatral e operática encenada nos coliseus galegos

Neste ponto explicaremos brevemente o tipo de produção teatral e operática que foi levada aos palcos dos coliseus urbanos galegos. Esta questom é relevante nom apenas para sabermos da oferta de espetáculos que consumia o público teatral galego, mas, além disto, porque nas discussões plenárias em torno da aprovação das licenças polas companhias foi utilizado como argumento o tipo de peças que estas encenavam. Dous eram os ‘modelos repertoriais’ ou ‘modelos de repertório’ (Even-Zohar, 2007a: 15-16, conceito que temos preferido a outros rótulos de caráter mais impreciso e parcial, como podem ser os de “géneros”, “estilos”, “tipos de peças”, etc.) que utilizavam as companhias instaladas nos coliseus galegos: o modelo repertorial da comédia espanhola –encenado polas formações de origem espanhola- e o da ópera cómica italiana –encenado polas *troupes* italianas-. Esta associação de companhias e modelos repertoriais torna-se perfeitamente visível nas solicitudes de licença enviadas polas formações às câmaras municipais porque estas funcionavam como cartas de apresentação da sua identidade como companhia, de aí que se indicasse sempre nas linhas iniciais a procedência nacional da companhia e o modelo repertorial em que se especializara. Isto pode observar-se

no seguinte modelo de apresentação convencional dumha companhia de procedência espanhola: “Bartholomé alegre Autor de la compañía comica española, actualmente en madrid [...] Suplica A V.S.S. se dignen [...] (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1801. 26 de Março. Fólio 127 frente. Cota: C-727). E, com umha estrutura mui semelhante no memorial enviado por umha companhia italiana: “Nicolas Setaro Ympresario de operas Ytalianas en esta Villa del Ferrol; con el maior, y mas atento respeto hace presente à V.S.S. [...]” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólio 247 frente. Cota 377). Estes dous itens, a origem e nacionalidade da companhia e o tipo de peças em que estava especializada faziam parte da identidade das companhias, de aí que aparecessem nestes memoriais com que as companhias se davam a conhecer perante os governos locais.

Em consequência, podemos desenvolver um pouco mais estas características repertoriais definidoras de cada tipo de companhia. As companhias cómicas de procedência espanhola aderiam ao modelo repertorial da comédia espanhola, utilizando o espanhol como língua veicular e tendo um maior protagonismo a técnica do recitado, embora pudessem ser incluídas partes cantadas e acompanhamento musical. Em paralelo, as companhias de origem italiana assumiam o modelo repertorial da *opera buffa* italiana –quer dizer-se, especializada também em repertórios cómicos-, que era encenada na sua versom original, portanto, em língua italiana. Nom é estranho deparar na documentação primária com os títulos destas peças operáticas traduzidos para espanhol, o que pode levar a engano; mas o conteúdo destas óperas era expressado em língua italiana e esta tendência à tradução é moi habitual no período, prova disto é que os nomes dos atores, atrizes e empresários, etc. de origem italiana som constatemente adaptados para espanhol. Além do mais, o modelo repertorial da ópera italiana caracterizara-se pola importância dada à música, sendo maioritários os trechos cantados e com instrumentação musical, ainda que o libreto tampouco é desatendido –o que explica que o libretista mais encenado nos coliseus espanhóis fosse Carlo Goldoni (Pagán, 2003: 1762).

Se acudirmos a umha consulta rigorosa do corpus reparando no tipo de produtos teatrais aludidos nos memoriais indicando que serão oferecidos ou as escassas referências a títulos de peças concretas, verificaremos que o esquema que vimos de apresentar se cumpre na prática totalidade dos casos. Assim, com muita diferença as *troupes* italianas incorporavam na sua oferta a tipologia conhecida como os “*dramma giocoso*” e os “*drama comico per musica*”, portanto, repertórios cómicos italianos. De forma mais minoritária, descobremos que as formações italianas residentes nas cidades galegas chegarom a encenar ‘óperas sérias’. Assim, pudemos registrar que a companhia italiana de Juan Bautista Longarini e José Accinell encenou em 1800 na Corunha várias tragédias ou “*dramma per musica*”, assim como fõrom detetados outros tipos de produtos como farsas e, especialmente, bailes (consulte-se a tabela com os títulos identificados de produtos encenados no Ferrol a na Corunha). Quanto às companhias cómicas espanholas, podemos certificar também que a associação delas com o repertório das comédias espanholas é certo para a ampla maioria dos produtos que encenárom. Porém, temos encontrado a alusom a outros tipos específicos de peças, tais como bailes, sainetes, tonadilhas, comédias de magia e até modelos repertoriais dramáticos -umha tragédia encenada em 1794 pola companhia de Ignacio Cañizares e um drama heroico em 1800 pola companhia cómica de Bartolomé Alegre (consulte-se a tabela com os títulos identificados de produtos encenados no Ferrol a na Corunha). Por outro lado, na alargada categoria do modelo repertorial da comédia espanhola, funcionava umha sub-divisom, discriminada na documentação primária, em dous tipos de comédias, em funçom do nível de utilização do aparato cenográfico: as “comedias de teatro” e as “comedias particulares” ou “comedias simples”. As primeiras, as “comedias de teatro” –grupo em que podiam entrar as ‘comédias de magia’- caracterizavam-se por contar com

um importante acompanhamento tramoístico, iluminação e *atrezzo* (Sánchez García, 1997: 57), talvez por isso –porque a complexidade cenográfica era mui valorizada nesta altura (Andioc, 1988)- este tipo de peças fossem definidas como comédias “plenas, íntegras” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1792. 16 de Julho. Fólio 115verso. Cota: 393) e preço do seu bilhete fosse superior ao segundo tipo apontado, às “comedias simples” (por exemplo, a partir das tarifas de Antonio Pinto, um espetador deveria pagar 15 quartos polo bilhete para umha comédia “de teatro”, enquanto que 9 quartos para o bilhete dumha “comedia particular” [A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1791. 18 de Agosto. Fólio 63verso-64frente. Cota: 393]). Estas últimas, as ‘comédias simples’, somente empregavam tramoias e luzes e a documentação primária chegou a vinculá-las com as “comedias de capa y espada” (veja-se A.M.C. *Libro de Actas Municipales*. Año 1771. 28 de Fevereiro. Fólios 17 de Julio. 28verso – 29verso. Cota: C-61).

Por último, apesar da exposição diferenciada e separada que vimos de fazer em dos dous grandes modelos repertoriais, a realidade concreta da companhias mostra exemplos de hibridação repertorial, com a encenação de repertórios mestiços como o que representavam as “zarzuelas”. As “zarzuelas” setecentistas estavam fortemente inspiradas nas óperas bufas italianas (Máximo Leza, 2003: 1705), sendo a principal diferença o facto de serem conduzidas em espanhol e terem partes faladas recitadas mais extensas do que as partes cantadas (Kleinertz, 1996:108), contando com umha maior complexidade diegética, com maior variedade de personagens que as óperas cómicas (Máximo Leza, 2003) e com elementos da ‘música popular espanhola’, segundo Kleinertz (1996: 117). Na documentação municipal corunhesa encontramos em 1794 um memorial do diretor Ignacio Cañizares em que procurava seduzir os agentes políticos municipais oferecendo-lhes a possibilidade de encenar “Zarzuelas, Comedias de musica, ó piéza nueva que sea de entera satisfacción de V.S. y de el publico” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 10 de Maio. Anexos. Fólio 275verso. Cota: C-78). Embora existisse umha inclinação maior das companhias cómicas espanholas a encenar este tipo de repertório, contudo, temos descoberto umha solicitude de licença do operista Antonio Chiaveri em que oferece ao concelho da Corunha representar “quatro piezas de Musica, como son Zarzuelas, ò las que señalaré el Galan de Cantado è Ympresario” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitude de Alexos Fuertes e Antonio Chiaveti de autorización para dar funcions teatrais”. Ano 1801. 19 de Novembro. Cota: 8421/ 6).

Os idiomas utilizados nas casas de comédia galegos: as evidências dumha função em língua galega ou portuguesa

Devemos deter-nos um momento no assunto dos idiomas utilizados nos palcos teatrais galegos para chamar a atenção sobre um interessante fenómeno registrado.

Como explicamos, existia umha distribuição relativamente harmónica entre as línguas utilizadas polas formações e a sua origem, de tal jeito que, com a exceção destas últimas evidências de possíveis encenações de zarzuelas por companhias operáticas, na maioria dos casos as companhias cómicas espanholas utilizavam a língua espanhola nas suas funções e as operáticas italianas de modo preferencial a língua italiana.

Os testemunhos de John Adams e do seu filho como espetadores das funções de ópera no Ferrol corroboram este ponto. Assim em Dezembro de 1779 acudirom ao coliseu do Ferrol para consumir um espetáculo dumha companhia de óperas italianas, que, segundo a nossa hipótese,

poderia ser a de Alfonso Nicolini e Nicolás Ambrosini⁷². O mesmo John Adams pai deixou escrito no seu diário umha mui citada valorizaçom crítica da funçom dessa noite, expressando-se em termos bastante negativos, mas onde matizava que provavelmente a sua observaçom estava permeada polo facto de nom compreender o italiano e apontou que se isto nom fosse assim provavelmente a experiéncia teria sido mais agradável:

In the Evening We went to the Comedy or rather the Italian Opera [j]. The Musick and dancing were tolerable; but the Actors and Actresses very indifferent, at least it was a dull Entertainment to me. Perhaps it might have been more pleasing, if I had Understood the Italian Language: but all the Knowledge I ever had of this, which was not much, was acquired after that time (Adams, 1961 [1779]: 194).

Em mais umha carta dirigida polo mesmo John Adams à sua filha Abigail Adams (repare-se em que esta tem o mesmo nome que a sua mulher, mas neste caso a destinatária da missiva é a sua filha) insistia neste mesmo ponto da inteligibilidade da peça: “There is what they call, an Italien Opera”, “I have been once there, but not understanding the Italien Language, and seeing very little Company” (Adams, 1973 [1779]: 247-248). O seu filho, por seu turno, mostrou-se ainda mais claro neste ponto. Para além de ser mais generoso na sua avaliaçom do espetáculo, ao indicar que, apesar da indiferença que lhe provocava a interpretaçom e a música, considerava que alguns dançarinos tinham boa qualidade; acrescentou que assistira em duas occasions anteriores às encenaçons no Ferrol e em todas elas o idioma empregado fora o italiano: “The actors are very indifferent and so are the musiciens. There are some fine dancers there but I beleive [sic] they are not spaniards. I have been twice and both times an opera was acted all spoken in the Italian Language” (Adams, 1981 [1779]: 8-21).

As suas visons funcionam como um prova direta do período de que os produtos operáticos encenados polas companhias italianas eram veiculados em italiano. Contodo, a tradiçom de inserir pequenas peças breves nos intervalos entre os atos da comédia ou da ópera principal, as quais eram conhecidas como *intermezzi* ou entremezes⁷³, que também seguem as formaçons

⁷² Os pesquisadores Sánchez García (1997: 58) e De los Ríos (1998: 100) defendem que se tratava da companhia de Alfonso Nicolini e Nicolás Ambrosini a que estava encenando no coliseu do Ferrol nesta altura porque nesse ano estava operando na Corunha e era habitual que as companhias transitassem entre estas duas cidades, como foi explicado. Atendendo às nossas análises do corpus, a documentaçom municipal do Ferrol nom oferece nengumha alusom a nengumha companhia no ano de 1779, sendo que a última informaçom sobre companhias nos papéis ferrolans som do ano de 1778 e referem a umha companhia cómica espanhola, e nom italiana, a de Manuel de Lucía (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1778. 29 de Maio. Fólho 154frente-154verso. Cota 382, A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1778. 27 de Junho. Fólho 157frente-157verso. Cota 382). Contodo, efetivamente na documentaçom corunhesa, na temporada de 1779, encontramos o rasto dumha companhia italiana, a de Nicolini e Ambrosini, como confirma a documentaçom municipal a partir da licença de encenaçom aprovada o 24 de Março de 1778 e que lhe conferia validez até a terça de Carnaval do ano 1779 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 24 de Março. Fólho 36frente-39frente. Cota: C-66) e com umha prorrogaçom o 12 de Agosto de 1779 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1779. 12 de Agosto. Fólho 81frente-81verso. Cota: C-67). Assim sendo, tendo em conta a frequéncia com que as companhias dividiam o ano teatral entre Corunha e Ferrol é bastante verosímil que se tratasse dessa companhia a que desfrutou John Adams, os seus filhos e acompanhantes na missom diplomática.

⁷³ Assim sendo, se a peça principal era umha ‘comédia espanhola’, portanto, a sua estrutura era de três atos, o primeiro deles antecedido por umha “loa” ou “introducción”, enquanto que entre cada um destes atos eram encenadas outras peças breves concatenadas, os tais *intermezzi*, que podiam tomar a forma de “entremeses”, tonadilhas ou mesmo danças e bailados (Álvarez Barrientos, 2003: 1487). Como advirte Álvarez Barrientos (2003), nom era inusual que estes entremezes, que eran deostados polos críticos e tratadistas da altura, atraíssem, contodo, maior atençom do público que a peça principal, em boa medida por ser um elemento mui importante deles a participaçom e cumplicidade com o público, algo que valorizavam especialmente os espetadores da plateia. Sabemos que estes *intermezzi* também funcionavam nas funçons dos teatros urbanos galegos. Para além dos testemunhos que analisaremos da delegaçom de John Adams, encontramos no ano de 1770 numha solicitude de José de León, apoderado da companhia de Antonia Díaz, um anúncio de que serán encenados explicitamente, por esta própria companhia ou se calhar por outra sub-arrendada, “entremeses” e “tonadillas”, que eram peças prototípicas dos intervalos: “[...] afin de representar Comedias, Entremeses, Sainetes, cantar tonadillas nuevas, y otros juguetes y demas funciones tocantes a

italianas, parece abrir a possibilidade de que durante um espetáculo programado de ópera em língua italiana sejam utilizadas outras línguas diferentes nas peças dos intermédios, bem pela própria formaçom operática italiana, bem por outras companhias de menor tamanho e relevância que se ocupavam destas peças de menor duraçom.

Na carta de John Adams pai do 12 de Dezembro de 1779 para a sua filha Abigail Adams o diplomático estado-unidense explica em certo momento que outro dos motivos polos quais lhe parece positiva a assisténcia dos seus filhos à diversom teatral foi a possibilidade de estes aprenderem espanhol, pois ele pensava que a peça programada para essa noite decorreria em espanhol: “I don’t think it worth while for me to go again: but the Gentlemen, and your Brothers with them are about going this Evening. They may possibly learn a little of the Spanish Language, as the Piece tonight is to be in that Tongue” (Adams, 1973 [1779]: 247-248). A esperança de John Adams foi, porém, frustrada. John Quincy Adams (1981 [1779]: 8-21) relatou no seu diário que a excursom realizada ao coliseu público do Ferrol juntamente ao seu irmám e outros integrantes da delegaçom norte-americana⁷⁴ na tarde do 12 de Dezembro nom dera em nada porque um cartaz anunciara que essa noite nom haveria funçom. Esta delegaçom nom regressou à casa de comédias do Ferrol até o 14 de Dezembro de 1779 –dia em que pudérom novamente conseguir desfrutar dumha funçom de ópera- e a crónica que realizou John Quincy Adams deste evento é formidavelmente interessante pola informaçom inovadora que traz. Segundo aponta o filho primogénito de Adams, a única peça que, do entre as que assistírom durante a sua estadia ferrolá foi diferente das anteriores (“Much the same thing that we had Yesterday and the other day except [...]”), isto é, que nom entrárom dentro da categoria das

esta profesion aprovada por V. S. para su Diversion” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. Sem data. Fólio 88 frente. Cota: 377).

Tradicionalmente este tipo de produtos teatrais fôrom secundarizados pola historiografia e a crítica teatral, clasificados como ‘géneros menores’, mas nos últimos anos fôrom objeto dumha atençom renovada atençom pola bibliografia especializada. O mesmo aconteceu com outras formas de espetáculo ligado ao género das “*variété*” que até hai pouco fôrom relativamente negligenciados. Estamos a referir-nos a espetáculos com bonifrates, como os que oferece a companhia de Lorenzo Ferzi em 1785 (“que pide se le señale precio de entrada, Asientos y Palcos para la diversion de títeres” e que é aprovado polo concelho corunhês por unanimidade [A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1785. 1 de Abril. Fólio 36frente. Cota: C-71]), a funçons com volantins, funámbulos e todo tipo de demonstraçons de equilibrismo e acrobacia (existem muitos exemplos mas escolhimos o da companhia do “professor” José Castán em que ele mesmo descreve que “trabaja en cuerda tirante, floxxa y alambre con bancos equilibrios” [A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1796. 30 de Abril. 39frente. Cota: C-80]). Dentro deste grupo podemos incluir os jogos e todo tipo de demonstraçons cénicas que tivessem como principal funçom impressionar o público com recursos espetaculares mui visuais, que até eram apresentados como experimentos físicos, como as demonstraçom de magia e os jogos ópticos e que tivérom muita demanda nas últimas décadas do século XVIII e na viragem para o século XIX. Nestes espetáculos juntava-se o elemento científico com o maravilhoso e assim encontramos umha autorizaçom para um espetáculo do que parece ser magia ou truques visuais, mas em que o solicitante se apresenta como “Monsieur Martin de nacion Francesa profesor de fisica y obtica” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1805. 16 de Março. 25verso. Cota: C-84) ou a de “Juan Benevengo (de Nacion Ytaliano), y Juan Menendez” que queriam seduzir o público corunhês com umha “Maquina de sombras Chinesas Negras y Blancas, Las ultimas nunca vistas en este Pueblo” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente de autorizaci3n para dar unha funci3n de sombras chinescas solicitado por Juan Benevengo e Juan Menéndez”. Cota: 8421/ 36). Noutro sub-grupo de espetáculos que nom se podiam assimilar ao teatro ou à ópera, e que começam a ter sucesso nestes mesmos anos, estavam os concertos musicais, sem elementos de teatralidade, tais como o concerto que anuncia o profissor de música e tenor Pietro Rizzi na Corunha 1798 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1798. 2 de Junho. Fólio 48frente. Cota: C-82) ou os concertos de violino do músico Pasquale Carriles (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1798. 27 de Junho. Fólio 59verso. Cota: C-82).

⁷⁴ Em virtude dumha carta enviada por John Adams ao Capitám do Reino da Galiza, Pedro Martín Cermeño, podemos saber que pessoas em concreto figérom parte do séquito diplomático estado-unidense que chegou ao Ferrol o 8 de Dezembro de 1799 e alguns dados pessoais. Este estava composto polos adultos John Adams, John Thaxter e Francis Dana –com cargos no Congresso dos Estados Unidos- e os seus dous filhos John Quincy Adams: “a Son of Mr. Adams of about twelve Years of Age” e Charles Adams “another Son of Mr. Adams, near 10 Years of Age” (Adams, 1989: 299-300). Este último filho somente aparece nos relatos de forma secundária, mas o primogénito, John Quincy Adams, de doze anos, apesar da sua juventude escreveu um diário em que colocou importantes reflexons sobre aspetos sociais e culturais que chamaram a sua atençom, incluindo as suas impressons no teatro.

óperas bufas em língua italiana – descritas nos dias anteriores – foi o que denominou John Quincy Adams umha “Farce”. Tratava-se, com efeito, dumha obra cómica de tamanho menor ao dumha comédia espanhola completa, mui provavelmente pensada para ser encenada como entremez – como indica que fosse ‘acrescentada’ às obras principais –, a qual, em lugar de ser encenada em espanhol, como especulava o seu pai, decorreu segundo John Quincy Adams em “Portuguese language”: “10 o clock. I have been to the play. Much the same thing that we had Yesterday and the other day except that a Farce was added to night spoken in the Portuguese Language [sic] and the Actors and Actresses acted their parts more lively” (Adams, 1981 [1779]: 8-21).

O reconhecimento aparentemente claro da parte de John Quincy Adams do idioma desta farsa obriga a rever o conhecimento construído em torno do tipo de peças encenadas nos coliseus galegos e as línguas geralmente utilizadas, que até o momento se pensava que se reduziam ao italiano e mais ao espanhol.

A este respeito podemos colocar duas hipóteses explicativas. Dum lado, podemos interpretar que a companhia que estava naquele momento residindo, de modo verificável, no coliseu, a companhia italiana de Nicolini e Ambrosini, chegara, com efeito, a encenar esta farsa em português, apesar de a bibliografia secundária insistir em que as companhias italianas costumavam ser monolíngues em língua italiana. No entanto estamos falando dum tipo especial de peça de menor extensom e que era oferecida durante os intervalos, de aí que pudesse ser que na pausa das peças principais, veiculadas em italiano, coubesse a interpretação de “*intermezzi*” noutro idioma, sendo que, aliás, este tipo de peças tinham umha quota maior de espontaneidade e de informalidade e habitualmente inseriam diálogos com o público (Álvarez Barrientos, 2003: 1476). O carácter mais improvisado e a vontade de conetar emocionalmente com o público contribuíam para que nestes intervalos pudessem ser usadas outras variantes linguísticas mais compreensíveis e afetivamente próximas às das espetadoras e espetadores. Além do mais, existem informações concretas, oferecidas por Carreira (1990), que situam a vários integrantes da companhia de Ambrosini trabalhando em diferentes anos nas cidades portuguesas de Lisboa e Porto⁷⁵ e desta experiência pode deduzir-se a aprendizagem da língua portuguesa e a familiarização com obras nesta variante. Mais um elemento que dá peso a esta hipótese é a circunstância de no fundo antigo da Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela se ter conservado umha considerável coleção de edições setecentistas de peças teatrais em língua portuguesa e publicadas em Lisboa, que demonstraria a circulação habitual de produtos teatrais em português em Santiago de Compostela e talvez noutras cidades galegas. Dentro deste fundo destacam algumas peças longas, traduzidas ou adaptadas, de produtos canónicos, como som de Carlo Goldoni, a comédia *A Serva amorosa* (1771)⁷⁶, que era umha tradução anónima “ao gosto portuguez” (sendo que este tipo de adaptações para português eram tam comuns no Portugal deste período que sempre apareciam com o rótulo fixo de “ao gosto portuguez”) da comédia original italiana de Carlo Goldoni, *La serva amorosa* (1752). Acrescentada a esta temos descoberto neste fundo a peça, apresentada como “Comedia nova”, *O Mentirozo por teima*⁷⁷, também de Carlo Goldoni e traduzida ou adaptada para português em

⁷⁵ Concretamente Giuseppe Ambrosini, cantante e bailarino da companhia de óperas, trabalhou em Lisboa no ano 1762, ao igual que a cantante Rosa Ambrosini, nomeadamente no Teatro do Bairro Alto; enquanto que no Porto trabalhou nos anos que compreendem do 1770 até o 1772, Nicolà Ambrosini, cantante, bailarino e empresário da companhia durante o período galego, sendo acompanhado em 1772 polo bailarino Mariano Ambrosini (Carreira, 1990: 75-76).

⁷⁶ Goldoni, C. (1771): *A Serva amorosa, traduzida do italiano e posta ao gosto portuguez*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa. Cota: RSE.VAR 21 7.

⁷⁷ Goldoni, C. [s.d.]: *O Mentirozo por teima do doutor Carlos Goldoni*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa. Cota: RSE.VAR 20 15.

data nom definida –só figura como editada no século XVIII- a partir da comédia original *Il bugiardo* (1750). Para além disto, nesta coletânea encontramos com supresa umha adaptação para português da obra dum dos libretistas mais reconhecidos do período, para além de Goldoni, o produtor Pietro Metastasio. Trata-se da obra intitulada *A Gricelda ou A Rainha pastora* (1802), que procede da “*opera seria*”, *Griselda* (1721)⁷⁸. No entanto a adaptação para levou-na a ser classificada, segundo a documentação, como “Comedia nova”. Por último, dentro deste grupo temos achado a única tragédia que se conserva em língua portuguesa, *Zaira* (1783)⁷⁹, umha adaptação para português do drama de Voltaire intitulado *Zaïre* (1732). Mais interessante ainda para a tese que defendemos foi o facto de termos encontrado nom apenas peças longas traduzidas ou adaptadas para português numha importantíssima biblioteca galega no período, mas numerosos exemplos de peças breves, entremezes em português, como o que John Quincy Adams descrevera no coliseu do Ferrol⁸⁰. Atendendo a todas estas informações, poderíamos pensar que a companhia de óperas de Nicolini e Ambrosini poderia ter utilizado a variante portuguesa na tal “*farce*” com o objetivo de captar com maior eficácia a atenção dos espetadores, em virtude do recurso emocional de empregar um idioma mais próximo ao dos assistentes que o italiano e mais adequado para estabelecer um diálogo mais informal e espontâneo com eles e elas.

Umha segunda interpretação cabível é que a farsa fosse na encenada na variante linguística galega local, mas a ouvidos dum estrangeiro, de John Quincy Adams (que naquele momento tinha doze anos de idade e era políglota –o seu inglês nativo e também o francês⁸¹, mas nom

⁷⁸ Metastasio, P. (1802): *A Gricelda ou A Rainha pastora do Abbade Matestacio*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Cota: RSE.VAR 20 13.

⁷⁹ Voltaire (François Marie Arouet) (1783): *Zaira / tragedia de Voltaire, traduzida por Pedro Antonio*. Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo. Cota: RSE.VAR 20 11.

⁸⁰ Todos os entremezes em português e de autoria desconhecida, com a exceção dumha das seguintes peças, a que nos referimos permanecem conservados nos fundos documentais que levam as cotas RSE.VAR 17, RSE.VAR 20, RSE.VAR 21, RSE.VAR 26, RSE.VAR 30 da coleção antiga da Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela, podendo ser muitos deles consultados digitalmente. Citamos a seguir apenas umha pequena amostra de títulos de entremezes conservados, limitando-nos a aqueles cuja edição se pode certificar no período analisado nesta tese (1768-1806), embora se conservasse até um entremez cuja publicação data de 1701 (*A Desordem dos noivos de oito dias*. Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa. Cota: RSE.VAR 17 23):

-*O Doente imaginativo e o medico astucioso* (1782). Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves. Cota: RSE.VAR 17 22

-*A Ilha desabitada* (1783). Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves. Cota: RSE.VAR 17 3

-*O Conde Alarcos* (1783). Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves. Cota: RSE.VAR 17 18

-*Os sucessos do filho prodigo* (1783). Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo. Cota: RSE.VAR 17 4

-*Satyras em louvor das modas ou Escudo de peraltice* (1783). Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Cota: RSE.VAR 17 17

-*Entremez da Floreira* (1784). Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa. Cota: RSE.VAR 17 12

-Ameno, Francisco Luiz (1785): *Relação fiel e verdadeira das disputas que huma mulher... teve com seu marido ...* Lisboa: [s.n.]. Cota: RSE.VAR 17 13

-*As Loucuras da velhice* (1786). Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves. Cota: RSE.VAR 17 25

-*Contra amor nam ha encantos* (1787). Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves. Cota: RSE.VAR 17 19

-*Novo modo de se jogar o entrudo* (1787). Lisboa: [s.n.]. Cota: RSE.VAR 20 18

-*O baptismo no Jordam* (1787). Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves. Cota: RSE.VAR 21 6

-*A Força de huma alegria* (1791). Lisboa: Officina de Antonio Gomes. Cota: RSE.VAR 17 20

-*O Médico e boticário* (1792). Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa. Cota: RSE.VAR 30 5

-*O Opio mais bem pregado a huma velha sabida, e a galhofa dos rapazes* (1794). Lisboa: Officina de Joao Antonio Reis. Cota: RSE.VAR 17 15

-*Logração de melhor gosto* (1796). Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Cota: RSE.VAR 26 8

⁸¹ A sua fluência no francês verifica-se através das numerosas conversas que manteve tanto John Adams quanto John Quincy Adams com oficiais militares franceses e cargos consulares, também nas expressões francesas empregadas nas suas cartas ou no facto de ter consultado no hotel da Corunha em que se alojavam um jornal francês “*Le Courier de l'Europe*”, como se

era fluente em castelhano⁸² e mui possivelmente tampouco em português), a variante utilizada, a galega, fosse catalogada por ele como ‘Portuguese language’. Em lógica com esta hipótese, poderia não ter sido a companhia italiana de Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini a responsável de realizar a função desta farsa em galego no decurso do intervalo entre as peças principais. Temos evidências de que ocasionalmente companhias itinerantes de menor entidade ou até pequenas companhias amadoras constituídas por vizinhos (veja-se o caso estudado da companhia do Ferrol conformada por um xastre e um operário no estaleiro [A.M.F., *Expedientes de Teatro. Expediente 6*. “Solicitudes de compañías dramáticas”. Ano 1799. 31 de Dezembro de 1799. Fólio 111 frente. Cota: C-727]) podiam assumir a encenação de breves peças cómicas e podia ser o caso desta farsa se fosse encenada em galego. O hipotético uso do galego encaixa com a caracterização vista do tipo de produtos encenados nos entremédios já que procuravam ocupar esta pausa com funções que interagissem de forma ainda mais intensa com os espetadores e num estilo mais cómico, espontâneo –sem seguir diretamente um texto teatral-, informal e até popular. Deste ponto de vista não seria descabido pensar que os atores e atrizes pudessem utilizar o galego para atingir um maior vínculo emocional com os assistentes, tanto aqueles de adscrição popular como das camadas elevadas (neste sentido, Mariño [2000: 59-60] defende que é mui provável que as elites fidalgas não tivessem abandonado o galego nas suas conversas informais, especialmente em aqueles fidalgos que estivessem mais vinculados ao âmbito rural). A este respeito, cumpre repararmos nas palavras específicas que utiliza John Quincy Adams para descrever a interpretação desta farsa, ao apontar que a farsa foi ‘falada em português’ (“spoken”) –isto leva-nos a pensar novamente numa companhia que tendesse ao recitado e não ao cantado, como as *troupes* italianas- e que foi executada com maior ‘vivacidade’ (“lively”) pelas atrizes e atores, o que parece mais difícil se o elenco da companhia era de nacionalidade italiana, não tendo esta fluência no português.

Não temos dados suficientes para decantar-nos por uma ou outra hipótese, porém, de qualquer jeito, esta análise abre um importante campo de possibilidades interpretativas ao deixar de limitar ao espanhol e italiano como únicas línguas dramáticas utilizadas nos coliseus comerciais do Reino da Galiza. Este achado é desafiante por ressaltar a inadequação de condicionar a abordagem do fenómeno teatral em função da língua utilizada, tese que apresentamos no capítulo segundo, ao permitir enxergar-se que os usos linguísticos pudessem ser muito mais flexíveis de aqueles que mostra o discurso historiográfico literário e os idiomas principais da produção literária.

A identificação dos títulos das peças encenadas e a descoberta duns textos teatrais inéditos

Como no referente a outros aspetos da prática teatral, existia uma considerável opacidade das fontes primárias disponíveis quanto ao título concreto dos produtos teatrais e operáticos encenados nos coliseus galegos⁸³, como se lamenta Carreira (1990: 70) o que tinha a ver com

detalha no seu diário do dia 24 de Dezembro de 1779, que os informou das novidades políticas europeias (Adams, 1981 [1779]: 8-21).

⁸² Em diferentes cartas e notas do seu diário John Adams pai exibe a sua preocupação com que a estadia nos portos galegos fosse produtiva e os seus filhos conseguissem aprender espanhol, como no exemplo citado em que mostra a sua expectativa de estes aprenderem espanhol assistindo às comédias (Adams, 1973 [1779]: 247-248).

⁸³ Apenas nas cidades de maiores dimensões, como Madrid e Barcelona, em cujos arquivos locais teve lugar uma conservação documental mais exigente, pode ser resgatado um conjunto relevante de libretos. De modo geral, consulte-se para Madrid os estudos de Cotarelo y Mori (1917), para a atividade operática, e de Andioc e Coulon (1996), para a atividade especificamente teatral, e no que respeita a Barcelona, é referencial o estudo de Alier (1990). No âmbito das cidades europeias, a maior fonte

as particularidades do processo de administração da atividade teatral –o incumprimento das companhias de entregarem a listagem das peças encenadas, consulte-se capítulo quinto- e com a perda de documentação, das próprias listagens de peças teatrais, assim como dos libretos.

Certos estudos dentro da área da musicologia galega figérom um esforço notável por resgatar o nome dos produtos encenados, como fôrom os trabalhos do musicólogo Xoan Manuel Carreira (1990: 70-74) a respeito da atividade da companhia operática de Nicolà Setaro. Neste estudo Carreira (1990: 70) identificou o título dumha ópera bufa italiana dentro do “*repertoire*” de Setaro que poderia ter sido encenada em Santiago de Compostela o 15 de Agosto de 1768. Estamos a falar da ópera *Il Maestro de Capella* –com música de Pietro Auletta e libreto de Antonio Palomba e baseada na peça original *Orazio* (Carreira, 1990: 70)-, estreada na Península em 1750, numha funçom no Teatre de la Santa Creu de Barcelona. Por seu turno, seguindo esta informaçom o investigador José María Paz Gago conseguiu localizar na coleçom “Martínez Barbeito” da Fundación Barrié, cujos fundos procedem da biblioteca privada do editor Andrés Martínez Salazar, o libreto original desta ópera⁸⁴. O libreto tem um formato bilingue –o que referenda a nossa hipótese colocada sobre a estratégia das companhias italianas- e foi editado polo reconhecido impressor compostelám, Ignacio Aguayo, e disponibiliza a nómina completa do elenco de atores e atrizes participantes na funçom. O segundo libreto conservado nas bibliotecas galegas, que até o momento foi descoberto, novamente por Carreira (1998), estava custodiado novamente num fundo privado, o da biblioteca de Marcial del Adalid, e corresponde com a ópera *Don Giovanni* de Mozart, que é sabido, em virtude do conteúdo do próprio libreto, que foi oferecida ao público da Corunha em 1798 pola companhia de operistas de Antonio Marchesi⁸⁵.

Cumpre explicarmos que, embora de modo ciente tenhamos evitado colocar os textos no centro da nossa análise, sentimos que é importante dar conta destes achados, por dous motivos. Em primeiro lugar, esta descoberta incrementa o conhecimento geral filológico sobre os produtos teatrais e os próprios textos literários que circulavam no Reino da Galiza. Em segundo lugar, ajuda-nos a confirmar dinâmicas de funcionamento da atividade teatral sobre a predominância duns determinados modelos repertoriais, sobre o desenvolvimento da performance teatral –o coliseu ou a cidade em que tivo lugar a encenaçom, o nome do elenco atoral, possíveis dedicatórias a agentes da cidade, etc.-. Por isso, na continuação apresentaremos informaçom sobre produtos teatrais que fôrom executados nos teatros públicos do Ferrol, da Corunha e de Santiago de Compostela e sobre a que nos temos debruçando examinando a documentação primária. Deste ponto de vista nom podemos desdenhar, ao lado dos libretos indicados, a descoberta no arquivo municipal da Corunha duns textos teatrais manuscritos, incompletos e de natureza inédita, compilados num mesmo atado que no arquivo

de informaçom a este respeito é achegada polos almanaques, que com grande sistematicidade publicavam o nome de todas as peças encenadas, por exemplo para Paris os *Almanagues du théâtre* (Charle, 2008).

⁸⁴ O página oficial da Fundación Barrié dá conta com grande detalhe desta descoberta realizada por Paz Gago e disponibiliza o libreto para a sua consulta na biblioteca da fundaçom:

<http://www.fundacionbarrie.org/prensa-libreto-opera-maestro-capilla-gal?newlang=galician>

⁸⁵ No estudo de Carreira (1998: 10) dedicado à receçom da produçom musical de Mozart, este investigador explicou que foi através dumha informaçom de Margarita Soto Viso que deu com o libreto da ópera *Don Giovanni* na biblioteca de Marcial del Adalid, situada na Corunha. Assim, é a partir do libreto que obtém a informaçom do elenco atoral completo da companhia de operistas italianos de Antonio Marchesi que realizou esta funçom em 1798 no Teatro de la Franja da Corunha. Na continuação Carreira (1998: 14) expom o nome destes cantores e cantoras, atrizes, músicos, bailarinos, etc., dos quais os que aparecem entre interrogantes fôrom reconstruídos a partir de achegadas da bibliografia secundária, em troca os restantes procedem da informaçom do libreto: "A Coruña: Don Giovanni. Teatro de la Franja, diciembre de 1798. Compañía de Antonio Marchesi: Pietro Ricci y ¿Marianna Chabrand Albani, Teresa Ancinelli, Giuseppe Caravita, Antonio Chiaveri y Chiaveri y Luigi Pugnetti?. ¿Coreógrafo, Luigi Chiaveri, Bailarines, Maddalena Ancinelli, Antonio y Leutar Chiaveri?".

municipal corunhês foi classificado como “Libretos para a representación teatral” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Libretos para a representación teatral”. Ano 1778. Sem data. Cota: 8418/ 21). Este atado contém umha miscelânea de textos com a seguinte composição:

- *Papel primero para el Baile del Pintor* [Fólios 2frente-2verso]. Tipo de repertório teatral: baile.
- *Papel del Agradecimiento para la Loa de San Roque* [Fólios 3frente-3verso]. Tipo de repertório teatral: loa.
- *Papel de Cupido para el Baile de la Doncella* [Fólios 4frente-5verso]. Tipo de repertório teatral: baile.
- Sem título [Fólio 6frente-7verso]). Tipo de repertório teatral: trecho dumha comédia em espanhol.
- Sem título [Fólio 8frente-9verso]). Tipo de repertório teatral: trecho dumha comédia em espanhol.
- Sem título [Fólio 10frente-11verso]). Tipo de repertório teatral: trecho dumha comédia em espanhol.
- Sem título [Fólio 12frente-12verso]). Tipo de repertório teatral: trecho dumha comédia em espanhol.
- Sem título [Fólio 13frente-13verso]). Tipo de repertório teatral: trecho dumha comédia em espanhol.
- *Loa para la Comedia yntitulada, el mas Justo Rey de Grecia* [Fólios 14frente-15frente]. Tipo de repertório teatral: loa.

Apesar da caracterização como “libretos”, na realidade som cópias parciais manuscritas de diferentes peças que se podem identificar com comédias e com bailes –portanto, nom estando perante peças operáticas, de aí que evitemos por rigor chamar-lhes libretos- que mui provavelmente funcionavam como peças de abertura que precediam a peça principal encenada e como “*intermezzi*”, destinados ao intervalo. Isto é bastante evidente no caso das duas “loas” incluídas neste atado e que aparecem assim intituladas (*Papel del Agradecimiento para la Loa de San Roque* [Fólio 3frente], *Loa para la Comedia yntitulada, el mas Justo Rey de Grecia* [Fólios 14frente-15frente]) porque a “loa” era, na tradição teatral espanhola, umha peça teatral oferecida sempre antes do primeiro ato da comédia teatral (Álvarez Barrientos, 2003: 1487). Aliás, esta expressom de louvança era incluída na função, segundo Álvarez Barrientos (2003: 1487), com caráter circunstancial e excecional, com o objeto de comemorar o início da temporada teatral, por causa dum festejo religioso –como pode ser no primeiro caso coincidindo com o dia de San Roque-, da estreia dumha nova peça, da incorporação dum novo ator ou atriz à companhia, etc. Julgamos que os restantes trechos teatrais se correspondiam com peças que iam ser encenadas durante o intervalo porque som todos eles textos cómicos de caráter breve e diálogos pertencentes a bailes (*Papel primero para el baile del pintor* [Fólios 2frente-2verso], *Papel de cupido para el baile de la doncella* [Fólios 4frente-5verso]), repertórios que, como temos visto, eram tipicamente encenados como “*intermezzi*”.

Por outro lado, a explicação que oferecemos a isto é que estes documentos incompletos e parciais nom eram textos teatrais completos, mas cópias manuscritas de textos teatrais que foram entregues aos atores com o objetivo de ensaiarem a interpretação correspondente à sua personagem, quer dizer-se o que originariamente significava um “papel”⁸⁶. Isto está mui claro

⁸⁶ O conceito de “papel” tinha em origem o significado material e textual do próprio papel ou “parte” dumha peça teatral, que

no caso dos textos citados que levavam por título a fórmula “Papel de [...]” (“*Papel primero* [...]” [Fólios 2frente-2verso], “*Papel de agradecimiento* [...]” [Fólios 3frente-3verso], “*Papel de cupido* [...]” [Fólios 4frente-5verso]). Encaixa com esta ideia o formato manuscrito dos textos e a sua aparência mais descuidada, com frequentes palavras riscadas, o que faz pensar num documento de trabalho; também as constantes didascálias, em que se indicava a cada papel como devia interpretar emocionalmente uma determinada cena ou qual devia ser o *atrezzo* e a correta *mise en scène*. Assim, o texto intitulado *Papel del Agradecimiento para la Loa de San Roque* [Fólio 3frente] está precedido da seguinte anotação: “Sale de gala, con un perro devajo del brazo, y la caveza que se bea”. Isto não nega que os textos citados mantivessem entre si uma certa vinculação ou coesão. Assim, pode observar-se que a *Loa para la Comedia yntitulada, el mas Justo Rey de Grecia* [Fólios 14frente-15frente] está associada à segunda das peças referidas, a intitulada “*Papel de agradecimiento de la loa de San Roque*” [Fólios 3frente-3verso], porque a primeira também inclui a partir dos seus primeiros versos uma dedicatória à figura religiosa de San Roque (“y finalmente, a san Roque, protector de aqueste pueblo, de aquesta Ciudad Patrono” [Fólio 14frente]). De aí que podemos pensar que todos os trechos de peças teatrais estiverem ligadas podendo ser peças complementárias –encenadas antes ou no meio– da comédia *El mas Justo Rey de Grecia* (1772) da autoria de Eugenio Gerardo Lobo, que poderia ser a peça principal, ainda não conservando-se, quanto menos no mesmo maço, nenhum trecho atribuível a esta comédia de Gerardo Lobo.

Atendendo à função utilitarista que cumpriam estes textos teatrais pode-se conjecturar que a sua custódia no arquivo municipal da Corunha pode explicar-se por fazerem parte dos “enseres” da companhia que os ia encenar, guardados no coliseu público da Corunha, sendo que este prédio era administrado pelo concelho, o que explica que passassem a integrar parte da documentação municipal. Além do mais, dado que as arquivistas municipais datam estes documentos teatrais no ano de 1778 é muito possível que estes integrassem o *repertoire* da companhia cômica espanhola de Manuel de Lucía, ao serem textos cômicos e não operáticos e veiculados em língua espanhola. Assinalamos esta formação cômica porque estivera trabalhando na Corunha até o 9 de Abril de 1778, quando anunciou à câmara corunhesa a sua partida da cidade (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 9 de Abril. Fólios 44verso-45frente. Cota: C-66), mas também na mesma temporada de 1778 estivera no Ferrol (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1778. 27 de Junho. Fólio 157 frente. Cota: 382) e nos anos de 1776 e 1777 em Santiago de Compostela (Sánchez García, 1997: 61), sendo a companhia cômica espanhola mais ativa na Galiza urbana desse período.

Pondo de parte a questão da conservação física dos produtos teatrais, o corpus administrativo com que trabalhamos permitiu-nos aceder a informações que revelam os títulos das peças específicas que foram encenadas nos coliseus galegos. Estes dados não são fornecidos de modo sistemático e regular pelos incumprimentos das companhias quanto ao requerimento de anunciar previamente os títulos destas peças, de aí que esta informação tenha uma grande importância pelas lacunas de informação existentes. Com efeito, tendo existido oportunidades anteriores malogradas⁸⁷, o escrito mais antigo que nos chega o nome de

era distribuída entre os atores para a sua memorização e ensaio, mas no seguinte dicionário da Real Academia Española de 1780 (p. 686, tomo I) figura já o processo de extensão semântica pelo qual passou a designar a própria personagem a que dava vida uma atriz ou ator:

“PAPEL. Entre los farsantes es aquella parte de comedia que se da á cada uno escrita, para que la estudie, correspondiente á la persona que ha de hacer en ella. Tambien llaman así al sugeto mismo que la representa y recita el papel. *Pars comoediae recitanda*”.

⁸⁷ A própria documentação administrativa municipal espelha algumas tentativas frustradas de obtenção desta informação por escrito. Assim, em 1771 a câmara do Ferrol insta num acordo especificamente à companhia operática de Nicolà Setaro a entregar uma listagem das óperas e bailes que iria levar ao coliseu: “1º. Se conviene dicho Nicola en presentar Lista de las

produtos teatrais encenados é um documento até certo ponto incidental, umha queixa interposta em 1774 por dous atores, Alessandro Basili e Giuseppe Vichi, pertencentes à companhia italiana de óperas contra o seu diretor, Nicolà Setaro (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitud de los actores Alexandro Basilio e Joseph Pique”. Ano 1774. 26 de Novembro. Cota: 8418/ 45). Estes denunciam que Setaro nom lhes permitiu estrear duas novas óperas que eles propuseram e já foram estudadas por eles como intérpretes das personagens principais, *El bobo de Antona*⁸⁸ e *La contadina bizzarra*⁸⁹, e prefere continuar com as antigas –de que, segundo eles, o público já está canso-:

[...] Nicola Setaro, que por mala fee que professa a los Suplicantes No quiere dar al publico los principales papeles de Opera Como Son la Yntitulada *el Bobò de Antona*, esta Yà està estudiada Aze mucho tiempo, y el primero que Suplica la atraído al *esperto Nicola, y la otra *La Contadina bizzarra*, y otras mas; de esta Ultima le Corresponde al Bique el principal papel [os itálicos som nossos].

A explicação disto é para eles umha questom de má-fé de Setaro contra eles, por este nom querer que “se Reconosca las Abilidades de los Subjetos que Representan en dicha Opera, y que estos queden sin su buena fama en el tal Exercicio”. O mais interessante é a decisom da câmara corunhesa, que também recolhe o documento, que dá ordem a Setaro de encenar nas seguintes semanas as óperas citadas polos atores.

Em 1778 foi a companhia de Manuel de Lucía a que se dirigiu à câmara do Ferrol citando o título e o tipo de peças que levaria aos palcos num memorial que tinha como finalidade propor um incremento no preço dos bilhetes dos seus espetáculos. Isto explica a indicação dos produtos específicos que ia mostrar ao público e os detalhes sobre as “mutaciones”, sendo ciente este diretor cómico de que a complexidade dos mecanismos técnicos e cenográficos eram mui valorizados polo público e, portanto, também polos agentes políticos (Andioc, 1988):

La Compañía de Comicos españoles de el Reyno de Galicia, puestos A Los Pies de Vuestras Señorias Con el respeto que deven, dicen, Como para mañana Domingo, tienen dispuesta su Comedia de theatro, cujo titulo, ès *La mas Heroica piedad, mas Noblemente pagada*⁹⁰, con sus mutaciones de Salon, templo, y demas agregados; su buen sainete llamado, *los escarmentados*⁹¹, con su mutacion de Calle, y salon; Y

operas que deve representar su compañía en la expresada temporada tambien dara otra de los diferentes vailes” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólio 248 frente – 249 frente. Cota: 377). Porém, a análise exaustiva de todos os documentos municipais posteriores é estéril porque essa listagem nom foi entregue ou nom sobreviveu nos papéis municipais.

⁸⁸ Esta ópera corresponde-se com a ópera bufa, *Buovo de Antona*, com música de Tommaso Traetta e libreto de Carlo Goldoni, que foi estreado pela primeira vez em Florencia em 1756 e na Península Ibérica o 22 de Maio de 1760, em Barcelona, pola companhia de italianos dirigida polo empresário José Lladó (Cotarelo y Mori, 1917: 232). Lembre-se que foi frequente que os intérpretes italianos traduzissem o título das peças, como traduziam os seus próprios nomes, nos escritos oficiais às instituições de poder, o que nom significa que os produtos encenados nom fossem veiculados em italiano.

⁸⁹ Trata-se da ópera bufa *La contadina bizzarra*, cujo título é quase idéntico ao citado no escrito original, estreada em Napoli em 1761 e composta por Niccolò Piccinni e com libreto de Giuseppe Petrosellini. Esta ópera também apareceu, sob a forma “*La Bizarra contadina*”, no inventário realizado polo empresário Domingo Rossi dos produtos musicais que tinham sido encenados no Teatro de los Caños del Peral, em Madrid, antes de 1795 e de que se conservara a partitura, a pesar de desconhecermos por qual companhia foi encenada, com qual elenco atoral e em que ano em concreto (Cotarelo y Mori, 1917: 376-377).

⁹⁰ Esta peça cómica é da autoria de Luis Antonio José Moncín e foi editada pola primeira vez em 1767 (Aguilar Piñal, 1981-2001: 758, vol.5).

⁹¹ Este sainete, que noutros lugares é apresentado como entremez, foi composto em 1760 polo poeta Francisco Scotti Fernández de Córdoba (De la Barrera, 1999: 367).

despues una buena tonadilla, llamada, *Aquí buelbe señores*⁹² Y luego antes del Baile, òtra bonita tonadilla; Las que cada una Cuestan à treinta reales à la Compañia y el sainete, lo mesmo. La tonadilla ultima se intitula *la Venta*⁹³; Despues el Baile que se nombra, *los Segadores*⁹⁴, el que tambien tiene su mutazion de Bosque, con su Pozo, y un Rastrillo [os itálicos som nossos] (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1778. 27 de Junho. Fólío 157 frente. Cota: 382).

Na década de 1790 voltamos ter um novo registro deste tipo de dados sobre os produtos teatrais num documento municipal, desta volta referente à Corunha, a partir do qual tiramos o nome da peça intitulada *La prudencia en la niñez*, produzida por Antonio Pablo Fernández e publicada originalmente em 1749. Acorda o concelho corunhês "que el Ympresario Antonio Pinto en cumplimiento de su obligacion represente la Comedia intitulada La Prudencia en la Niñez en el día dos de febrero proximo [...]" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 21 de Janeiro. Fólío 315 frente. Cota: C-76). Era umha comédia e parece que pudo adotar a modalidade de "comedia de teatro" dado que no escrito se aludia às despesas extras destinadas à música e mais à iluminação, para além de se anunciar que seria estreada o 2 de Fevereiro de 1792 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 21 de Janeiro. Fólío 315 frente-315 verso. Cota: C-76). Neste caso parece que foi explicitado o título da peça graças a que se tratava dumha função especial, cujos ingressos iam ser entregues na íntegra aos comissionados da congregação do Hospital de Caridad, como explica o mesmo escrito municipal.

Neste mesmo ano achamos outro testemunho de grande valor – e ao que regressaremos em diferentes ocasiões- relativo à produção teatral na Corunha. Estamos a falar do pedimento que trasladou o procurador geral da Corunha num pleno municipal para a companhia de óperas de Alfonso Nicolini encenar de novo umha série de produtos operáticos de que o público da cidade gostara especialmente. Som as seguintes peças, conduzidas em língua italiana apesar do título traduzido para espanhol, que se integram no modelo repertorial da ópera cómica italiana e assinadas por compositores e libretistas de grande reconhecimento no período, como o compositor Niccolò Piccinni ou o dramaturgo Goldoni: *La buena hija*⁹⁵, *El mercado*⁹⁶, *El celoso*

⁹² Dificultou a consulta que esta peça tivesse um título tam genérico, por ser umha fórmula mui comum de dar começo a umha peça teatral (por ex.: "Aquí vuelve, señores, la tonadilla [] / el sainete []"), de aí que nos fosse impossível atribuir a autoria.

⁹³ Provavelmente corresponde-se com a tonadilha do mesmo título produzida por Antonio Rosales em 1776 (Núñez Núñez, 2008).

⁹⁴ Este baile intitulado *Los segadores* pode guardar relação com a zarzuela composta por Ramón de la Cruz e que leva por título *La espigadora*. Nomeadamente pudo tratar-se da sua parte final ou "fin de fiesta", como o denomina Cotarelo y Mori (1899: 201), ao ser intitulada *Los segadores festivos* e separada da obra original, e onde diferentes personagens representam cenas populares, nom sendo descabido que se incluisse um baile, pois também se acrescentou umha ária.

⁹⁵ Esta é umha ópera bufa, da tradição repertorial tipicamente italiana, que na sua versão original leva por título *La buona figliola*, porém, como foi colocado, foi habitual que as companhias italianas traduzissem os títulos das peças mesmo se estas eram encenadas na sua versão original italiana. É umha ópera mui conhecida no âmbito europeu ao ser produzida por dous autores que foram canonizados pela sua produção operática: Niccolò Piccinni como compositor da partitura e Carlo Goldoni do libreto.

⁹⁶ Mui possivelmente corresponde-se com a ópera bufa *Il mercato de Malmantile*, musicada por Domingo Fischietti e igualmente com libreto de Carlo Goldoni e que o próprio Alfonso Nicolini já estreara como ator em Cádiz em 1762 (Cotarelo y Mori, 1917: 259).

a prueba⁹⁷ e *La esposa fiel*⁹⁸ (A.M.C. Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais. Ano 1792. 25 de Agosto. 413frente. Cota: C-76).

Seguindo com o ano de 1792, a documentación municipal do Ferrol tamén nos permite identificar –apesar do lamentábel estado de conservación do documento primario, cuxa margem dereita está quebrada e algunhas palabras incompletas- mais un título, o da comedia de teatro *La bella esposa*⁹⁹ de Francisco Luciano Comella, anunciado pola compañía espanhola de Ignacio Cañizares (A.M.F. Expedientes de Teatro. Expediente 6. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1792. 17 de Outubro. Fólío 109frente-109verso. Cota: C-727). É a propia compañía quem explicita o nome deste produto teatral na súa solicitude de licenza á cámara do Ferrol -que com efecto é aprobada-, ao lado da indicación com um elevado grau de pormenor dos recursos técnicos da súa *mise en scène*, que levavam ensaiando, segundo a compañía, dous meses e que contava com cuidadas “mutaciones” e um sofisticado *atrezzo*:

[...] lo que comprueba [palavra ilegível, provavelmente *haber] estado trabajando dos meses para [palavra ilegível] una función titulada *la vella esp* [*esposa] con sus intermedios correspondientes con la casa [*palavra ilegível] de 60. Mascarones, y 120. Colgantes 6. escudos con trofeos de Guerra, su iluminación correspondiente por toda la Casa, y [*palavra ilegível] mutación nueva con 6. bastidores que contienen 12. columnas y telon Correspondiente [os itálicos som nossos]” (A.M.F. Expedientes de Teatro. Expediente 6. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1792. 17 de Outubro. Fólío 109frente. Cota: C-727).

Parece clara a estratexia de incidir no custoso e elaborado da preparación técnica e artística a fin de pedir um preço mais levado por cada bilhete, como expresa abertamente a compañía: “[...] tengan a bien permitir (para en parte resarcir los citados gastos) se cobre a tres reales de entrada”, aínda apesar de que “este precio no superará a lo desembolsado al efecto” (A.M.F. Expedientes de Teatro. Expediente 6. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1792. 17 de Outubro. Fólío 109verso. Cota: C-727). Precisamente esta finalidade de poder incrementar os ingresos com a arrecadación foi a que encorajou ás formacións a darem a partir de 1790 mais informacións sobre as súas funcións e com isto sobre as pezas específicas encenadas.

No ano a seguir, em 1793, deparamos com mais unha referencia a um produto teatral encenado na Corunha, unha danza executada pola compañía italiana de óperas de Alfonso Nicolini e que levava por título *El convidado de piedra*¹⁰⁰. Esta información chegou a nós em

⁹⁷ Neste caso é provável estarmos perante a ópera cómica de Pasquale Anfossi, *Il geloso in cimento*, com libreto de Giovanni Bertati e mais Carlo Goldoni. Estreara-se pola primeira vez em Viena em 1774, mas tivo unha función posterior em Barcelona em 1783, aínda nom tendo sido publicado o libreto por problemas económicos, como aponta Cotarelo y Mori (1917: 250).

⁹⁸ Novamente estamos perante unha ópera bufa, tamén denominado “dramma jocoso”, cuxa versom original é *La sposa fidele*. A súa composición musical é de Pietro Guglielmi e libreto original de Pietro Chiari. Foi estreada na Péninsula em 1776, nos teatros de los Reales Sitios (Cotarelo y Mori, 1917: 205).

⁹⁹ Como se verá na transcripción literal, esta palabra foi reconstruída porque no documento original só é ligível “la vella esp” [Fólío 109frente], ao estar a margem dereita do fólío destruída, aparentemente polo lume. Esta reconstrución fundamentou-se na consulta dos catálogos das pezas mais encenadas polas compañías itinerantes e observando posibles coincidencias com o título. A este respecto, esta comedia está recollida na *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* de René Andioc (1996: 638, vol. 2), conferindo-se que foi encenada nos coliseus de Madrid. Para esta atribución com a comedia de Comella tamén nos apoiamos nas interpretacións realizadas no mesmo sentido por Ramón de Arana (1906: 124) e por Sánchez García (1997: 58, nota 138).

¹⁰⁰ Este baile foi considerado por Cotarelo y Mori (1917: 308) na tipología de “baile trágico”. Mui provavelmente tivo como base a ópera bufa *Il convidato di pietra*, musicada por Vincenzo Fabrizi –que foi encenada durante a década de 1790 em Madrid-, que, por seu turno, remetia para a comedia de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Sabemos

virtude dum acontecimento particular, a denúncia efetuada contra esta peça por ser interpretada como indecorosa pelos agentes eclesiásticos da cidade, apesar de esta queixa ser finalmente ignorada pelo concelho (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1793. 5 de Fevereiro. Fólio 19frente-19verso).

Também na Corunha, em 1794, Ignacio Cañizares pede permissom ao concelho para negociar o seu acordo relativo às peças que deviam ser encenadas, propondo trocar as duas comédias de teatro semanais a que se comprometera por oferecer quantro funçons por semana. Assim, com o objeto de oferecer umha prova concreta do tipo de encenaçons que prometia, indicou o título dum conjunto de peças “de mucho gasto” que estariam dentro do seu “repertoire” e graças a isso soubemos dos seguintes títulos: *Sansón*¹⁰¹, *Los vayalardes*¹⁰² e *Troya abrasada*¹⁰³ (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1794. 10 de Maio. Anexos. Fólio 275frente – 276verso. Cota: C-78). Em definitivo, a seleçom realizada polo diretor Cañizares deixa ver as duas dinâmicas principais da época, segundo Andioc (1988), quanto aos produtos sob o modelo repertorial espanhol: a de seguir programando as comédias setecentistas de “capa y espada” –como mostra a escolha dumha comédia de Calderón-, cada vez menos apoiadas polo público e, por outro lado, a encenaçom de comédias de magia, com umha crescente demanda popular.

Em 1799 graças novamente a um acontecimento particular, umha nova denúncia contra umha comédia encenada na Corunha, acusada, nom de incorrer em comportamentos imorais, mas de banalizar a indumentária militar e os símbolos do Exército porque um dos atores protagonistas utilizava um vestiário que lembrava um uniforme militar, obtivemos um novo título teatral. Tratava-se da comédia heroica *María Teresa de Austria en Landaw* de Luciano Francisco Comella, que cultivava um repertório temático habitual do século XVIII, o engrandecimento das figuras monárquicas europeias, neste caso María Teresa I de Habsburgo (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1799. 3 de Julho. Fólio 56frente. Cota: C-83). A companhia cómica que estava naquele momento em ativo era a de Agapito Oñau, aliás, a alusom do documento anterior ao nome do ator que vestia de tal jeito, “Rodrigo”, coincide com o nome de dous atores, Juan Rodrigo –galám- e José Rodrigo –“sobresaliente”- que encenavam nesta formaçom da qual temos oferecido o elenco atoral ao completo.

Regressamos ao Ferrol e em 1800 obtivemos informaçom do título de mais umha peça teatral que foi encenada, umha solicitude de licença da formaçom de Bartolomé Alegre em que este afirma que vai encenar a peça *Catalina Segunda Emperatriz de Rusia* (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Expediente 6. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”*. Ano 1800. 21 de Agosto. Fólio 122frente. Cota: C-727), em que repete o dramaturgo Luciano Francisco Comella e em cujo texto original foi definida como ‘drama heroico em tres atos’. Portanto, este é dos escassos exemplos de produtos teatrais encenados nos coliseus galegos que se podiam adscrever a um repertório nom cómico, típico de tragédia, o que encaixa, além disto, com que

que este baile foi estreado como dança nova no Teatro de los Caños del Peral de Madrid em 1788, no entanto, nom temos elementos suficientes para afirmar a que ópera pertencia e qual o seu criador ou coreógrafo.

¹⁰¹ Pode tratar-se da tragédia de cinco atos escrita por José Concha, cujo título completo era *El mayor valor del mundo por una muger vencido y nazareno Sansón*, que foi encenada no Teatro de la Cruz em Madrid, em 1788, com muito sucesso (Andioc, 1988: 38). De ser correta esta atribuiçom, o que nom pode ser confirmado com os dados atuais, demonstraria que nos teatros públicos galegos nom só se encenárom comédias, embora estas fossem clara maioria.

¹⁰² Mui provavelmente este título fazia referencia à comédia de magia, *El mágico de Salerno*, de Pedro Vayalarde, de Juan Salvó y Vela, que em virtude do seu ingente sucesso, foi desenvolvida em cinco partes (Andioc, 1988: 34).

¹⁰³ Esta comédia pode identificar-se sem problemas com a conhecida peça de Calderón de la Barca em co-autoria com Juan Zabaleta, e que verifica a vitalidade que ainda tinham neste período os produtos cómicos do “Siglo de Oro”, apesar de que a sua presença nos teatros iniciara um intenso declive a partir da segunda metade do século XVIII, como analisa Andioc (1988: 14) a partir da sua análise das peças encenadas nos coliseus de Madrid.

umha monarca seja a personagem protagonista. Cabe assinalarmos que esta obra foi oferecida polo empresário Bartolomé Alegre para comemorar o santo da rainha vigente María Luisa de Parma, de aí que se anunciase o nome da peça dedicada a esta ocasiom especial, assim como as ornamentaçõs e iluminaçom que vai ter, todo o qual contribuiu para que o concelho admitisse um incremento para a companhia no preço dos bilhetes (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1800. 21 de Agosto. Fólio 122verso. Cota: C-727).

Por seu turno, na Corunha, um documento conservado no maço de “Expedientes de gobierno y administración del Teatro” -nom pertencente, portanto, aos livros de atas- trouxe-nos a listagem dum feixe de óperas anunciadas pola companhia de Juan Bautista Longarini, quem dirigia a companhia com José Accinelli e naquele momento, em Março de 1800 apresentavam as óperas que iam encenar com o objeto de conseguir a autorizaçom municipal (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitud de arrendamento do Teatro da Florida por Juan Baptista Longarini. Ano 1800. 5 de Março. Cota: 8418/ 37). Segundo o empresário Longarini representavam umha “Diverson de Òperas Bufas, y serias”, tentando, com efeito, diversificar a oferta introduzindo repertórios dramáticos que eram mais infrequentes –três óperas no total, portanto, ainda minoria-. E assim apresentou o empresário italiano as peças prometidas:

Promete 15 òperas por pronto: tituladas. / *La Escuela de los Celosos*¹⁰⁴ / *Quien quiere no puede*¹⁰⁵ / *Los dos Capitanes de Castillo*¹⁰⁶ / *La Aldeana en la Corte*¹⁰⁷ / *La Muger sabe mas que el Demonio*¹⁰⁸ / *El Combidado de Piedra*¹⁰⁹ / *Los Amantes de la Dote*¹¹⁰

¹⁰⁴ Trata-se da ópera bufa, ou “Commedia per Musica” –como era apresentada nos libretos italianos- intitulada *La scuola de' Gelosi* composta por Antonio Salieri e com libreto de Bertati Veneziano e estreada em 1779 em Milano (Cotarelo y Mori, 1917: 330). Existe umha versom anterior, com a mesma partitura, mas com letra de Caterino Mazzolà, contodo, pensamos que a versom encenada pudo ser a do poeta Bertati Veneziano porque coincide com a que foi encenada no Teatro de los Caños del Peral, em Madrid, o primeiro de Março de 1791.

¹⁰⁵ Esta peça que também aparece com outras versons do seu título em espanhol, *El que quiere no puede* ou *Quien quiere y no puede*, na realidade identifica-se com a ópera bufa original italiana, *Chi vuole non puole* do compositor Dominique Della-Maria, provavelmente encenada no seu texto original em italiano. Esta mesma ópera já fora encenada no Teatro de los Caños del Peral, em 1795, pola companhia operática dirigida por Domingo Rossi (Cotarelo y Mori, 1917: 380-381). Cumpre repararmos a este respeito que um dos atores que a estreara em Madrid, neste importante teatro espanhol, Luis Pinetti, fora recrutado polos mesmos empresarios Juan Bautista Longarini e José Accinelli, como se expressa neste mesmo documento (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitud de arrendamento do Teatro da Florida por Juan Baptista Longarini. Ano 1800. 5 de Março. Cota: 8418/ 37) e agora a encenaria de novo na Corunha.

¹⁰⁶ Esta peça nom pudo ser identificada.

¹⁰⁷ Pode-se identificar com a opereta bufa em dous atos, *La contadina in corte*, musicada por Antonio Sacchini e com libreto de Niccolò Tassi, que, segundo Cotarelo y Mori, é a mesma obra que a intitulada *La Sandrina*, a qual com este título foi encenada em 1771 nos teatros de los Reales Sitios de Madrid (Cotarelo y Mori, 1917: 213-214).

¹⁰⁸ Esta peça nom pudo ser identificada.

¹⁰⁹ Parece ser a mesma dança que fora levado aos palcos pola companhia de Alfonso Nicolini em 1793, o que coincide, aliás, com a especializaçom na dança da companhia de Longarini e Accinelli. Atendendo a esta interpretaçom, podemos considerá-lo um baile, criado para a ópera bufa *Il convidato di pietra* composta por Vincenzo Fabrizi.

¹¹⁰ É umha farsa escrita em italiano, *Gli amanti della dote*, e com música de diferentes autores, segundo Cotarelo y Mori (1917: 381), estreada no Teatro de los Caños del Peral em 1795 pola companhia italiana de Domingo Rossi e também em Barcelona no mesmo ano 1795 (Alier, 1990: 623).

/ *El Poeta tonto*¹¹¹ / *El Julio Savino*¹¹² [anotada a seguir como “seria”, quer dizer-se, como ópera séria] / *El Hijo prodigo*¹¹³ [anotada a seguir como “seria”, quer dizer-se, como ópera séria] / *El Pigmaleon*¹¹⁴ [anotada a seguir como “seria”, quer dizer-se, como ópera séria] / *El Desertor*¹¹⁵ / *El Barvero de Sevilla*¹¹⁶ / *La Molinera*¹¹⁷ / *La Nina*¹¹⁸ / Estas las tienen prontas, y ademas otras quatro que harà venir [...] [os itálicos som nossos].

Já praticamente no último ano teatral analisado, em 1805, debruçamo-nos sobre um memorial do empresário cómico Bartolomé Alegre, que segue a dinâmica recorrente de dar informação sobre os produtos que vai oferecer e com isto sentir-se legitimado para pedir um aumento nos preços dos bilhetes. Deste modo indica que encenará a comédia de magia *El anillo de Giges y mágico rey de Lidia*, da autoria de José de Cañizares (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitud do empresario Bartolomé Alegre de autorización”. Ano 1805. 3 de Maio. Cota: 8421/ 63) e que já na temporada teatral de 1748 e 1749 triunfava nos coliseus de Madrid (Andioc, 1988: 35).

Para tornar mais compreensível toda esta exposição, apresentaremos a seguir umha tabela com os títulos de todos os produtos teatrais e operáticos identificados no corpus, a tipologia repertorial a que se podem adscriver, a companhia que os encenou, o ano e lugar da encenação e a fonte documental em que encontramos a sua referência.

¹¹¹ Esta peça nom pudo ser identificada.

¹¹² Esta é, com efeito, a primeira ópera que nom utilizava repertorios cómicos, mas pertencentes ao drama e corresponde-se com a ópera italiana *Giulio Sabino*, catalogada como um “*dramma per musica*” com partitura de Giuseppe Sarti e libreto de Pietro Giovannini. Esta peça operática aparece no inventário, elaborado polo empresário Domingo Rossi, de óperas encenadas no Teatro de los Caños del Peral até 1795 (Cotarelo y Mori, 1917: 377), e cuja estreia registra Alier (1990: 344) no Teatre de la Santa Creu de Barcelona em 1783, atribuindo a sua composição a outro músico, Pasquale Anfossi.

¹¹³ Esta peça nom pudo ser identificada.

¹¹⁴ Esta ópera dramática italiana, *Pimmalion*, composta em 1790 por Giambattista Cimador e com libreto de Simeone Antonio Sografi –basado no drama musical de Rousseau– foi definida por Cotarelo y Mori (1917: 388) como umha “escena dramática en música”. Este mesmo autor informa que foi encenada no Teatro de los Caños del Peral em 1796 pola companhia do empresário Domingo Rossi.

¹¹⁵ Esta é umha dança, que foi inventariada pola companhia de Domingo Rossi como encenada no Teatro de los Caños del Peral anteriormente a 1795 (Cotarelo y Mori, 1917: 376) e também num inventário anterior efetuado em 1791 (Cotarelo y Mori, 1917: 422-423).

¹¹⁶ Refere-se à ópera cómica, anterior à de Rossini, musicada por Giovanni Paisiello e com libreto em italiano de Giuseppe Petrosellini, intitulada *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile* e estreada em 1782 em Saint Petersburg. Esta versom foi encenada no Teatre de la Santa Creu de Barcelona em Outubro de 1787 (Alier, 1990: 370) e anos depois, em Janeiro de 1796, no Teatro de los Caños del Peral de Madrid (Cotarelo y Mori, 1917: 383).

¹¹⁷ É umha “*commedia per musica*” intitulada *La molinara* na sua versom original, com tres atos e musicada por Giovanni Paisiello e com libreto de Giuseppe Palomba, que foi estreada em Napoli em 1788. Na Península foi levado aos palcos no Teatro de los Caños del Peral só um ano depois da estreia italiana, em 1789, pola companhia de Domingo Rossi –ainda que fosse citada por Cotarelo y Mori (1917: 428) na sua versom espanhola como *La molinera astuta*, por confusom com a outra ópera de Paisiello *La lavandera astuta*–; assim como também foi encenada no Teatre de la Santa Creu de Barcelona o 22 de Junho de 1795 (Alier, 1990: 428) e que fora representada

¹¹⁸ No seu título original em italiano *Nina, o sia La pazza per amore*, estamos perante umha “*commedia per musica*” composta por Giovanni Paisiello e com texto de Giovanni Battista Lorenzi, segundo Cotarelo y Mori (1917: 324) estreada pola primeira vez em 1787 em Napoli e no Teatro de los Caños del Peral em 1790 pola companhia de Santiago Panati e parece que um ano antes, em 1789, em Barcelona (Alier, 1990: 401).

Quadro 1. *Títulos identificados de produtos teatrais e operáticos encenados no Ferrol e na Corunha (1768-1806):*

Título	Produtor(es)	Repertório	Lugar	Ano	Companhia	Fonte
Buovo de Antona	Tommaso Traetta (música), Carlo Goldoni (libreto)	ópera bufa	Corunha	1774	Nicolà Setaro	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro</i> . Ano 1774.
La contadina bizzarra	Niccolò Piccinni (música), Giuseppe Petrosellini (libreto)	ópera bufa	Corunha	1774	Nicolà Setaro	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro</i> . Ano 1774.
La más heroica piedad, más noblemente pagada	Luis Antonio José Moncín	comédia de teatro	Ferrol	1778	Manuel de Lucía	A.M.F. <i>Gobierno. Libros de actas</i> . Ano 1778.
Los escarmentados	Francisco Scotti Fernández de Córdoba	sainete	Ferrol	1778	Manuel de Lucía	A.M.F. <i>Gobierno. Libros de actas</i> . Ano 1778.
Aquí vuelve señores	*nom indicado	tonadilha	Ferrol	1778	Manuel de Lucía	A.M.F. <i>Gobierno. Libros de actas</i> . Ano 1778.
La venta	Antonio Rosales	tonadilha	Ferrol	1778	Manuel de Lucía	A.M.F. <i>Gobierno. Libros de actas</i> . Ano 1778.
Los segadores	Ramón de la Cruz?	baile	Ferrol	1778	Manuel de Lucía	A.M.F. <i>Gobierno. Libros de actas</i> . Ano 1778.
La prudencia en la niñez	Antonio Pablo Fernández	comédia de teatro	Corunha	1792	Antonio Pinto	A.M.C. <i>Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais</i> . Ano 1792.
La buona figliola	Niccolò Piccinni (música), Carlo Goldoni (libreto)	ópera bufa	Corunha	1792	Alfonso Nicolini	A.M.C. <i>Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais</i> . Ano 1792.
Il mercato de Malmantile	Domingo Fischietti (música), Carlo Goldoni (libreto)	ópera bufa	Corunha	1792	Alfonso Nicolini	A.M.C. <i>Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais</i> . Ano 1792.
Il geloso in cemento	Pasquale Anfossi (música), Giovanni Bertati e Carlo Goldoni (libreto)	ópera bufa	Corunha	1792	Alfonso Nicolini	A.M.C. <i>Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais</i> . Ano 1792.
La sposa fidele	Pietro Guglielmi (música), Pietro Chiari (libreto)	ópera bufa	Corunha	1792	Alfonso Nicolini	A.M.C. <i>Gobierno. Libros de actas de</i>

4. RADIOGRAFIA DA ATIVIDADE TEATRAL NO FERROL E NA CORUNHA (1768-1806)

Título	Produtor(es)	Repertório	Lugar	Ano	Companhia	Fonte
						<i>acordos municipais.</i> Ano 1792.
La bella esposa	Francisco Luciano Comella	comédia de teatro	Ferrol	1792	Ignacio Cañizares	A.M.F. <i>Expedientes de Teatro.</i> Ano 1792.
Il convidato di pietra	*nom indicado	baile	Corunha	1793	Alfonso Nicolini	A.M.C. <i>Gobierno. Libros de actas de acordos municipais.</i> Ano 1793.
El mayor valor del mundo por una muger vencido y nazareno Sansón?	José Concha?	tragédia	Corunha	1794	Ignacio Cañizares	A.M.C. <i>Gobierno. Libros de actas de acordos municipais.</i> Ano 1794.
El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde	Juan Salvó y Vela	comédia de magia	Corunha	1794	Ignacio Cañizares	A.M.C. <i>Gobierno. Libros de actas de acordos municipais.</i> Ano 1794.
Troya abrasada	Pedro Calderón de la Barca y Juan Zabaleta	comédia	Corunha	1794	Ignacio Cañizares	A.M.C. <i>Gobierno. Libros de actas de acordos municipais.</i> Ano 1794.
María Teresa de Austria en Landaw	Luciano Francisco Comella	comédia heroica	Corunha	1799	Agapito Oñau	A.M.C. <i>Gobierno. Libros de actas de acordos municipais.</i> Ano 1799.
Catalina Segunda Emperatriz de Rusia	Luciano Francisco Comella	drama heroico	Ferrol	1800	Bartolomé Alegre	A.M.F. <i>Expedientes de Teatro.</i> Ano 1800.
La scuola de' Gelosi	Antonio Salieri (música), Bertati Veneziano (libreto)	ópera bufa	Corunha	1800	Juan Bautista Longarini e José Accinelli	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro.</i> Ano 1800.
Chi vuole non puole	Dominique Della-Maria (música), autoria nom indicada (libreto)	ópera bufa	Corunha	1800	Juan Bautista Longarini e José Accinelli	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro.</i> Ano 1800.
La contadina in corte	Antonio Sacchini (música), Niccolò Tassi (libreto)	opereta bufa	Corunha	1800	Juan Bautista Longarini e José Accinelli	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro.</i> Ano 1800.
Il convidato di pietra [*repetido]	*nom indicado	baile	Corunha	1800	Juan Bautista Longarini e José Accinelli	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro.</i> Ano 1800.

Título	Produtor(es)	Repertório	Lugar	Ano	Companhia	Fonte
<i>Gli amanti della dote</i>	*nom indicados (vários autores)	farsa	Corunha	1800	Juan Bautista Longarini e José Accinelli	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro</i> . Ano 1800.
<i>Giulio Sabino</i>	Giuseppe Sarti (música), Pietro Giovannini (libreto)	tragédia	Corunha	1800	Juan Bautista Longarini e José Accinelli	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro</i> . Ano 1800.
<i>Pimmalione</i>	Giambattista Cimador (música), Simeone Antonio Sografi (libreto)	tragédia	Corunha	1800	Juan Bautista Longarini e José Accinelli	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro</i> . Ano 1800.
<i>Il disertore</i>	*nom indicado	baile	Corunha	1800	Juan Bautista Longarini e José Accinelli	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro</i> . Ano 1800.
<i>Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile.</i>	Giovanni Paisiello (música), Giuseppe Petrosellini (libreto)	ópera bufa	Corunha	1800	Juan Bautista Longarini e José Accinelli	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro</i> . Ano 1800.
<i>La molinara</i>	Giovanni Paisiello (música), Giuseppe Palomba (libreto)	ópera bufa	Corunha	1800	Juan Bautista Longarini e José Accinelli	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro</i> . Ano 1800.
<i>Nina, o sia La pazza per amore</i>	Giovanni Paisiello (música), Giovanni Battista Lorenzi (libreto)	ópera bufa	Corunha	1800	Juan Bautista Longarini e José Accinelli	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro</i> . Ano 1800.
<i>El anillo de Giges y mágico rey de Lidia</i>	José de Cañizares	comédia de magia	Corunha	1805	Bartolomé Alegre	A.M.C. <i>Expedientes de gobierno y administración del Teatro</i> . Ano 1805.

Podemos computar no total 30 títulos de produtos teatrais identificados a partir do corpus (na realidade eram 31, mas um baile está repetido por ter sido encenado em duas ocasiões, em anos diferentes, por duas companhias italianas). A distribuição de títulos de produtos teatrais e operáticos segundo a sua adscrição a um determinado modelo repertorial e tipo de companhia é o seguinte: há uma ligeira predominância de títulos de produtos que seguiam o modelo repertorial operático das companhias italianas, exatamente 17 títulos -destacando o repertório

da ópera bufa-, em troca, o número de títulos assimiláveis ao modelo repertorial das companhias cómicas espanholas é de 13, sendo maioria as comédias de teatro.

A morfologia do público urbano galego: a presença de grupos populares e das mulheres

Polos problemas várias vezes referidos nesta pesquisa de escasseza de fontes documentais de tipo privado e pessoal que incluíssem crónicas da atmosfera social do interior dos coliseus – que para outras cidades espanholas e europeias existem e representam testemunhos ricos em matizes da condição social dos espetadores, da sua profissão, da sua vestimenta, dos seus hábitos durante a encenação, etc., [consulte-se Andioc, 1988; Van Horn Melton, 2009]-, a estrutura social do público teatral galego deve ser reconstruída a partir das fontes político-administrativas de âmbito municipal e concretamente os livros de acordos municipais, que constituem o corpus desta pesquisa. Estes documentos achegam-nos dous tipos de materiais interessantes para desvendar esta questão: as discussões plenárias sobre a aprovação dumha determinada licença teatral, em que aparecem em certas ocasiões reflexões sobre o tipo de público alvo dumha determinada companhia ou o mais habitual por regra geral e, doutro lado, as propostas realizadas pelas companhias de tarifas de bilhetes para os seus espetáculos e o acordo final de preços aprovado pelas câmaras, ao podermos comparar estes preços com os salários e jornais da altura –sendo esta última umha questão que abordaremos em maior profundidade no sub-capítulo 4.3.-.

Nesta introdução sobre a questão do público teatral queremos abordar dous aspetos problemáticos para os pesquisadores teatrais: o nível de representação “do povo”, dos espetadores de adscrição popular, e das mulheres como público dos coliseus públicos comerciais do Ferrol e da Corunha. Interessam-nos estes dous aspetos já que é inequívoca a assistência maioritária de público masculino nos teatros públicos e a sua visibilidade na documentação do período, sendo que praticamente todas as referências encontradas nos documentos primários falam de “caballeros” assistentes (A.M.F. *Goberno. Libros de actas* e A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*) e som poucas as referências às espectadoras e quase sempre destacam a sua percentagem minoritária entre o público, o que procuraremos conferir. Assim também existem numerosos testemunhos nos livros de acordos que falam da presença maioritária de representantes das camadas elevadas da sociedade, dos grupos da fidalguia e da burguesia, ao igual que da oficialidade militar, sendo estes os coletivos que mais se repetem nos documentos (consultem-se A.M.F. *Goberno. Libros de actas* e A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*).

Devemos esclarecer que a possibilidade de acudir às funções teatrais representava um esforço económico mui elevado para todos os grupos sociais e, especialmente, como é óbvio, para os cidadãos economicamente mais humildes. Andioc (1988: 8-9) efetuou um rápido cálculo a este respeito quanto aos bilhetes mais acessíveis da zona do pátio ou plateia, ao indicar que o custo dos bilhetes das comédias de teatro significava para um ferreiro destinar a quinta parte do seu jornal (dado que o bilhete custava 10 quartos e 8 nas comédias simples). Van Horn Melton (2009: 225-226) oferece dados ainda mais extremados para Paris, sendo que o bilhete simples da plateia da Comédie Française era equivalente à metade do jornal diário dum artesão, especificando que nos teatros britânicos o esforço era ligeiramente menor. Um primeiro apontamento sobre esta questão ao analisar os preços de bilhetes dos espetáculos nos coliseus galegos leva-nos a umha realidade próxima à dos espetadores parisienses. Mesmo nas funções de “comedias de teatro”, com um preço inferior às funções de ópera, o seu bilhete era de média 12 quartos –um preço algo superior ao que indica Andioc (1988: 8-9) para estes

mesmos espetáculos em Madrid, 10 quartos-. Isto traduz-se em que, por exemplo, um marinheiro tinha que destinar o jornal íntegro dum dia de trabalho para poder assistir no Ferrol e na Corunha e, no que respeita aos artilheiros, estes deviam oferecer algo mais da metade do seu jornal porque um marinheiro ganhava 4 ducados, 44 reais de salário mensal, e um artilheiro, 6 ducados, 66 reais (consulte-se Real Academia de la Historia, 1885). Quanto a este último perfil sócio-profissional, o dum artilheiro, o seu salário foi escolhido como patrom porque já temos assinalado o caso dumha companhia amadora conformada por um operário do Arsenal de Ferrol (A. M. F., *Expedientes de Teatro. Expediente 6*. “Solicitudes de compañías dramáticas”. Ano 1799. 31 de Dezembro de 1799. Fólio 111 frente. Cota C-727), nomeadamente um “bombardeiro” –um posto profissionalmente equivalente ao de artilheiro, dentro do setor dos operários de armas-. Assim, da iniciativa de ter montado umha companhia podemos inferir o hábito ou gosto dos operários navais pola diversom teatral, de aí que julgemos interessante avaliar o quanto era difícil para estes trabalhadores desfrutar deste modo de lazer.

Os grupos das elites tampouco estavam livres de esforço económico. É mui conhecido o relato do próprio Moratín, difundido por Andioc (1988: 9), sobre como na sua juventude tinha que “conformar-se” com assistir aos espetáculos no pátio porque, como oficial de joieiro, nom tinha capacidade económica para aceder a outros lugares mais distinguidos, como as lunetas, e mesmo este bilhete mais humilde levava a metade do seu jornal. Observando estas tarifas seria lícito hesitar quanto ao acesso real do “povo” a esta forma de lazer, como expressa Andioc (1988: 8-9). No entanto, diferentes indicadores mostram que os operários, artesans e pequenos comerciantes estavam dispostos a realizar este grande esforço económico e mesmo físico, ficando em pé durante toda a funçom, para poder desfrutar do espetáculo, como também aponta Andioc (1988: 9-10) “Y sin embargo, menudean los testimonios de la época según los cuales buena parte de la cabida del patio la constituían las capas laboriosas de la capital”, o que certifica citando a Ramón de la Cruz e a Jorge Campos, que descreviam entre os assistentes do pátio teatral a sapateiros e distintos operários. Umha evidência da assistência do povo às encenaçom teatrais, quanto menos em Madrid, é para Álvarez Barrientos (2003: 1483), a medida elitista da suba geral do preço dos bilhetes, que sugerira implementar Jovellanos (1812) com o objetivo de reduzir a representaçom popular no publico, “de lo que unas veces se llama *vulgo*, otras *apasionados*”. Esta finalmente fora acordada pola “Junta de Dirección y Reforma” em 1800 e reduzira notavelmente nos teatros de Madrid a presença dos célebres “mosqueteros”, os espetadores populares do pátio de comédias acusados de provocar maior confusom polo jeito como exteriorizavam a sua paixom polo espetáculo (Andioc, 1988: 43), o que nom deixa de evidenciar que os espetadores de extraçom popular conseguírom acedera os coliseus apesar dos entraves económicos. Até nos coliseus parisienses em que o esforço semelhava mais penoso, Van Horn Melton (2009: 225-226) afirma que as “audiencias de la Comédie Française sempre habían sido mixtas desde el punto de vista social”. Isto nom quer dizer tampouco que o elevado custo dos bilhetes teatrais nom tivesse outras consequências, como que nom fosse infrequente que a zona mais humilde do teatro, a plateia, fosse ocupada igualmente por “sujetos de sobressaliente carácter” –o que se pode interpretar como de condiçom social acomodada-, como indica um agente da altura Erauso y Zavaleta num documento recolhido por Álvarez Barrientos (2003: 1484), o que pode ser resultado de que agentes das elites tivessem um alto capital social e simbólico mas nom o suficiente capital económico para aceder a outras zonas do coliseu ou nom de maneira regular.

Os testemunhos galegos a que tivemos acesso oferecem um estado de cousas semelhante. Apesar do elevadíssimo custo e do risco de endividamento para qualquer espetador que nom pertencesse às elites, a estratificaçom do preço dos bilhetes em funçom da sub-divisom interna dos lugares no auditório teatral ajudou a fazer prevalecer umha certa heterogeneidade social

com limites, abrindo as salas teatrais galegas a artesans e pequenos comerciantes e “menestrales”, mui possivelmente ocupando o espaço mais económico e modesto da plateia. Um anúncio elaborado pola cámara municipal da Corunha, que data do primeiro ano de oferta teatral regular, em que se divulgam as normas de assistência ao teatro, expressa que estas som de obrigado cumprimento tanto para as camadas elevadas quanto para as plebeias:

Nos los Señores, Justizia y Reximiento desta M. N. y M. L. Ciudad hazemos al Publico que el dia Veintte de el Corrientte se empiezan a executtar en el theattro ynmediatto a la Puerta Real de estta dha Ciudad; las obperas Yttalianas; y para que esta diversion sea con el mas devido Orden y Circunspeccion se prebiene y manda a ttodos los que concurriesen a dicho tteattro **sean nobles o plebeos que ninguno deberá** [o carregado é nosso] [...] (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1768. Sem data. Anexos. Fólio 137 frente – 137 verso. Cota: 58).

Alguns anos mais tarde um documento do livro de acordos da Corunha oferece umha descriçom muito mais eloquente dos tipos sociais que acudiam habitualmente às encenaçons. Aparecem citados coletivos de adscriçom mais popular, como os artesans e pequenos comerciantes, no quadro dum debate que mostra, por acaso, a preocupação dos agentes políticos municipais pola reduzida disponibilidade horária destes operários para assistirem às funções:

[...] y en medio de los perxxuicios que experimentava el publico [j] , a Causa de la Constituzion del Pueblo Compuesta de oficiales militares y de ofizinas, Gentes de audiencia **yndividuos de Comercio y otros Artesanos y Dependientes** q no pueden Concurrir a ora tan intempestiva Sin avandono lamentable de sus empleos y obligaciones [...] [o carregado é nosso] (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Outubro. Anexos. Fólio 257frente. Cota: C-61).

Noutra comunicação oficial da cámara corunhesa, enviada ao Consejo de Castilla, na qual nom por acaso se visava convencer o órgão monárquico das virtudes de que o coliseu da cidade fosse gerido diretamente pola instituiçom local e autorizasse a sua construçom, som aludidos os artesans como coletivo interessado no espetáculo teatral e epítome do grupo social que maior proveito pedagógico podia tirar de assistir às encenaçons teatrais: “Disfruta el Pueblo unas representaciones utiles y nada costosas, de las que pueden aprovecharse los mas humildes Artesanos por la ynteligencia del Ydioma, tan ynteressados a los recreos publicos [...]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 256frente-256verso. Cota: C-61).

A presença de público de origem popular nas casas de comédia galegas fica, com efeito, confirmada por representantes paradigmáticos como os ‘humildes artesans’, que acabamos de ver, e também por todos os operários de base dedicados a labores técnicas e manuais, que na altura denominavam “menestrales”, por se dedicarem a diferentes “ministérios”¹¹⁹, que se

¹¹⁹ Estas som as acepçons recolhidas polo Diccionario de Autoridades da Real Academia Española (1734: 572, tomo I).

"MENESTRAL. s.m. El Oficial mecnánico, que gana de comer por sus manos [...]" (Real Academia Española, 1734: 540, 2.

"MINISTERIO.

1) "El oficio, ocupación ù cargo que toca ò pertenece executar à cada uno, en utilidad pública ò particular [...]"

2) "Se llama tambien qualquier exercicio ó trabajo manual. [...] A unos emplean en oficios, y à otros en *ministérios* del campo [...]"

refugiavam no coliseu após a sua jornada laboral, como aponta o regedor Onofre Bermúdez, associando-os ao “vulgo”:

[...] diversion capaz de ympedir las distracciones de los Jovenes y los yrregulares conceptos de el Vulgo, ocupando los genios ociosos, y recreando las comunes fatigas de los empleados de todos Ministerios (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 255verso. Cota: C-61).

O empecilho dos elevados preços para o acesso popular ao teatro poderia contornar-se com medidas extraordinariamente “democráticas”. Assim, num único testemunho procedente da documentação corunhesa a maioria capitular da Corunha chegara a mandar à companhia cômica espanhola de Antonio Pinto que os espetadores que ocupassem os piores lugares, aqueles com pior visibilidade, no poleiro, estivessem exentos de pagar bilhete nenhum: “que por los Asientos de los Bancos y Sitio en la tertulia cobre a real; y nada por los Asientos en los Gallineros” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 5 de Dezembro. Fólios 116frente-117frente. Cota: C- 75). Esta parece umha decisom pouco habitual e que pudo dever-se a que a autorização teatral fora pedida para umha funçom oferecida no “dia de la Concepcion de Nuestra Señora” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 5 de Dezembro. Fólios 116frente. Cota: C- 75), sendo que as autoridades políticas costumavam ser mais permissivas nos espetáculos que rendiam tributo à família real, a umha vitória militar ou festejo religioso, etc. Contudo, nom se pode destacar que soluçons de graça, ou com caráter informal, fossem tomadas para garantir que o espetáculo teatral fosse socialmente transversal e, sobretudo, atingisse os coletivos populares, aqueles que, dumha perspetiva ilustrada, eram os mais necessitados de formaçom ideológica e comportamental. Por último, deve ser tido em conta que, como reflexiona Charle (2008) a propósito da atividade teatral decimonónica –e aplicável igualmente à do século anterior- esta diversom nom requeria para o seu consumo de competências em leitura-escrita, ajudando isto a atingir umha maior transversalidade social¹²⁰.

A presença regular de mulheres entre o público teatral pode ser certificada pola própria estrutura interna dos primeiros coliseus estáveis na Galiza urbana, ao ser concebido neles um lugar específico e exclusivo para as espetadoras, a “cazuela”, cujo bilhete era algo superior ao correspondente da zona do pátio (veja-se Andioc, 1988: 10) e que aparece referenciado em numerosos documentos municipais sobre a distribuiçom de preços elaborada polos concelhos (consulte-se A.M.F. *Goberno. Libros de actas* e A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*). Ao lado desta zona específica, as espetadoras podiam aceder sem restriçons à área dos palcos, o lugar economicamente mais exclusivo. Todo isto fai pensar em que o ingresso ao auditorio teatral das mulheres de condiçom popular estava muito mais dificultado do que no caso dos homens do pequeno artesato ou humildes comerciantes, mas estes obstáculos se evidenciavam para as mulheres de condiçom fidalga ou da burguesia enriquecida. Apesar disto, existiu umha linha de análise maioritária nos estudos que abordárom o fenómeno teatral na Galiza que assumiu a masculinização absoluta do público teatral galego, logo de conceder muito peso a um testemunho oferecido por John Adams no seu diário e que a traduçom elaborada por González López (2005: 22) ajudou a divulgar, expressando-se do seguinte jeito a propósito dumha noite de óperas no Ferrol: “In the Evening We went to the Comedy or rather

¹²⁰ “Principale distraction collective au XIXe siècle, le théâtre est susceptible de toucher la gamme la plus large de catégories sociales. À la différence du livre et du journal, il n’implique pas de compétence très exigeante en matière de lecture et peut donc s’étendre jusqu’à un public récemment alphabétisé, voire inculte, dans le prolongement des spectacles de foire sous l’Ancien Régime, de la commedia dell’arte et des formes proches de ce qui deviendra le cirque ou le music-hall” (Charle, 2008: 8-9).

the Italian Opera; where We saw many Officers, and very few Ladies” (Adams, 1961 [1779]: 194). Em mais umha carta dirigida à sua filha Abigail Adams, do 12 de Dezembro de 1779, que passou despercebida nos estudos galegos, podemos compreender melhor o ponto de vista de Adams e a relevância que deu a esta questom dado que explicou que para ele umha das principais motivações para assistir às óperas era a presença de espetadoras entre o público: “I have been once there, but not understanding the Italien Language, and seeing very little Company, and scarcely any Ladies who are always to me the most pleasing ornaments of such Spectacles, I don’t think it worth while for me to go again” (Adams, 1973 [1779]: 247-248). Sem pretender restar valor empírico à descriçom de John Adams, é provável que a sua avaliação da escasseza de mulheres presentes estivesse permeada por umha comparaçom com a percentagem de espetadoras teatrais no país de procedência de Adams, no seu Massachusetts natal ou nas cidades europeias que frequentemente visitava em que o espetáculo teatral levava mais anos assente e pode-se pensar que se estabilizasse o número de mulheres que acudiam.

No entanto, diferentes informaços tiradas da documentaçom primária municipal permitem reforçar a tese da presença estável de mulheres espetadoras nas cidades galegas, embora representando umha percentagem inferior ao público masculino. O seguinte bando corunhês com normas teatrais referidas à vestimenta dos espetadores, questom ligada a motivos de “decoro” público e de segurança, confirma precisamente a presença de mulheres nos camarotes do teatro, também denominados “aposentos”, sendo elas também afetadas pola legislaçom na matéria, obrigadas a deixarem as suas cabeças descobertas:

[...] se previene que todos los Concurrentes asistan, y se mantengan Con la maior quietud, moderacion y silencio, sin ynterrumpirse, ni yncomodarse en manera alguna, y sin solas mugeres que lo agan a los Palcos puedan estar tapadas ni puestas sus mantillas, sino con las cavezas descubiertas (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 21 de Outubro. Fólho 146frente. Cota: C-61).

É a normativa teatral municipal a que nos permite de novo afirmar que a cazuela era efetivamente frequentada regularmente por mulheres, o que explica que existam regulamentos municipais que reiterem os problemas derivados do contato de espetadores e espetadoras e mesmo instem a serem realizadas obras para evitá-lo (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1796. 18 de Fevereiro. Fólhos 16frente-16verso. Cota: C-80). Assim, diferentes textos legais incidem na necessidade de que as mulheres espetadoreas fiquem ‘quietas’ e ‘moderadas’ sem provocarem conflitos entre elas: “Que los Hombres por ningun pretexto se propasen a yr a la cazuela, y las Mugeres que esten en ella se mantengan tambien con la quietud y moderacion Correspondiente evitando riñas y questiones entre ellas” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1789. 8 de Agosto. Fólho 46verso. Cota: C-74). A este respeito, o único lugar interno do coliseu em que era permitida a coincidência no espaço de homens e mulheres eram os camarotes: “[j] sin mezclarse los Hombres com las mugeres en la Cazuela, ni en outro Parage, a menos que sea en los respectibos Palcos [j]” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 2. “Disposicións para a boa orde do teatro”. Ano 1791. 25 de Agosto. Fólho 42verso. Cota: C-727-A). Esta exceçom, ao nosso ver, pode ser explicada polo uso mais familiar que se realizava dos palcos, nom fazendo sentido a segregaçom por géneros de integrantes dumha mesma família, mas também deixa entrever um critério de classe que passava por acreditar no comportamento mais exemplar, também no plano sexual, dos representantes das camadas elevadas.

Os indícios precedentes sugerem umha presença frequente de espetadoras das elites e algumas medidas tomadas entre 1790 e 1800 sugerem, para além disto, um incremento progressivo neste grupo feminino, ainda que seria necessário e recomendável um estudo

específico sobre o assunto. Vai nesta direção o informe do procurador geral e do procurador psonero da Corunha apresentada perante a assembleia municipal –e finalmente aprovada pela maioria capitular por unanimidade-, em que recomendava que o espaço reservado para as mulheres fosse aumentado por resultar insuficiente, do qual bem se pode deduzir a existência dumha demanda crescente entre o público feminino: "Que la rexa de celosias que està encima del Palco de la Ciudad es muy combeniente se saque y deja franca como el demas gallinero uniendola al de las Mugerres por ser poco el sitio actual de estas" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 20 de Março. Fólio 343 frente. Cota: C-76). No Ferrol encontramos outra evidência disto numha especificação do tarifário de preços da companhia de Bartolomé Alegre para os lugares interiores do coliseu em que se fala pela primeira vez dum espaço de lunetas para mulheres ("y cada Luneta de muger a quarenta a quarenta reales por mes, y tres de diario" [A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1806. 26 de Junho. Fólio 171 frente. Cota: 397]), quando as lunetas eram umha zona, mais exclusiva que a plateia, com um preço superior, tradicionalmente destinada exclusivamente a homens.

Se os regulamentos anteriores assinalam dinâmicas gerais que nos fam pensar numha presença estável de mulheres, um revelador documento do arquivo da Corunha apresenta umha maior carga empírica. Este expediente permite identificar a distribuiçom por género dos assistentes da zona dos palcos numha temporada teatral, dado que traslada umha listagem, a única que pareceu ter sobrevivido, das e dos arrendatários dos camarotes do coliseu da Corunha para o ano de 1800 (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. "Expediente sobre as reclamaciõs feitas por Juan Francisco Barrié". Cota: 8418/ 39). O exame deste documento (o qual na realidade nom é umha listagem ao uso, mas umha reclamaçom interposta polo agente burguês Juan Franscico Barrié em que se denuncia o sistema de reserva de palcos e acaba publicando-se o nome completo dos assinantes) confirma a hipótese da presença relevante do público feminino nos coliseus galegos e, além do mais, a da equidade na representaçom por género nesta zona em concreto, nos palcos, ao obtermos que a metade dos palcos disponíveis para ser arrendados por temporada teatral estavam a nome de mulheres, as mais delas de condiçom titulada, como estudaremos. Havia no total no coliseu da Corunha, em 1800, 26 palcos suscetíveis de serem reservados por temporada porque, ainda que o conjunto de camarotes chegava à cifra de 33, 5 ficavam excluídos ao estarem reservados para o aluguel diário do público e 2 eram destinados às autoridades políticas institucionais, entre eles o denominado 'palco da cidade'. Devemos desconsiderar um palco ainda, que estava disponível para aluguel mas o seu nome está riscado e resulta ilegível, portanto, dos 25 palcos de que sabemos o nome dos seus proprietários, 13 estavam atribuídos a um apoiante homem e 12 palcos foram reservados por senhoras corunhesas¹²¹, de aí que faga sentido falarmos, praticamente de modo literal, dum equilíbrio entre homens e mulheres como espetadores desta zona privilegiada do coliseu. Alguns poderiam arguir contra esta conclusom que as mulheres poderiam ser, com efeito, as titulares do registro, porém, o desfrute do palco pudesse ser para os seus maridos, sendo elas umhas simples gestoras. Contodo, esta nom parece ser a prática da época já que quando um agente da fidalguia desejava ocupar um palco ele mesmo ia gerir o aluguel e aparecer como apoiante (isto fica verificado pela própria listagem, em que temos, por exemplo, o nome do "Señor Comandante Hermosilla", que ocupava o palco número três, igual que todos os demais arrendatários homens dos 13 palcos); para além disto, temos um exemplo

¹²¹ Trataremos a questom da identidade destas damas da nobreza no capítulo 6 dedicado aos grupos das elites participantes na atividade teatral, porém, podemos enunciar agora simplesmente o nome destas senhoras assinantes de palcos: "Señora de Belasco, Señora de Tavanera, Señora Lagoaner Becerra, Señora Marquesa de Biançe, Señora de España, Señora de Penela, Señora doña Angustia, Señora de Pol, Señora de Rios Coronel de Artillería, Señora de Arce, Señora de Badia, Señora Consula de francia" (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. "Expediente sobre as reclamaciõs feitas por Juan Francisco Barrié". Cota: 8418/ 39).

que nos permite desconfiar, no sentido contrário, de que no caso das suscripções masculinas no papel, as mulheres, como esposas, podiam ser logo as principais beneficiárias do palco. Noutra reclamação encontrada, embora o litigante e arrendatário do palco fosse o alto cargo militar Pedro Ribadulla y Prado, no escrito de denúncia considera, explicitando-o, que tanto ele quanto a sua mulheram foram solicitantes dum palco e no relato dos factos podemos ver que é a mulher a mais impelida em garantir o arrendamento efetivo do camarote, realizando diferentes gestões com este fim:

Pedro Ribadulla y Prado escribano de S.M. y mayor de Guerra en este Reyno y exercito de Galicia, vecino de esta Ciudad [...] **solicitò el que abla** por medio de don Manuel Acha de Patiño escribano de Ayuntamiento y **su Señora un Palco por temporada**, y con efecto el dia dos del corriente a las tres de la tarde **pasò la muger del que abla personalmente a la Casa del don Manuel Acha, con el fin de saber si tenia o nò el Palco seguro**, se mandó llamar allí al Ympresario [] [o carregado é nosso] (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre a solicitud de Pedro Ribadulla y Prado”. Cota: 8418/ 44).

As análises realizadas para o caso galego som coerentes com o fenómeno, a escala europeia, de extensom generalizada do gosto pola diversom teatral e operática, que atingia às mulheres espetadoras, conforme indicam as crónicas das mais importantes cidades europeias, quanto a Lisboa¹²², a Paris (até na fição, como fica retratado polo produtor literário Choderlos de Laclos no célebre romance epistolar *Les Liaisons dangereuses* [1801], com constantes referências à assistência regular à ópera das personagens protagonistas, consulte-se ao respeito Choderlos de Laclos [1801: 56, 59, 125, 168, 211 (vol. 1); 108-109, 204, 208 (vol. 2); 141 (vol. 3); 76, 83, 89-90, 238-240 (vol. 4)]. Van Horn Melton (2009: 217-218) vai além ao afirmar que o teatro, juntamente ao salom, eran os espaços que as mulheres das camadas elevadas transitavam com maior autonomia e visibilidade pública:

Como en cualquier otra parte de Europa, las audiencias teatrales de Londres también eran mixtas atendiendo al sexo. En ningún lugar aparte del salón tuvieron más presencia pública las mujeres del siglo XVIII que en el teatro.

[] En calidad de espectadoras, las mujeres se desenvolvieron con considerable libertad en el mundo del teatro comercializado en Londres, en donde era socialmente aceptable asistir en compañía de una amiga o un grupo de acompañantes de sexo femenino sin necesidad de escolta masculina. Ya a finales del siglo XVII Elizabeth Pepys (esposa del cronista Samuel) no pensaba nada extraordinario por asistir sin su marido a las representaciones tan cargadas de sexualidad de la escena de la Restauración. Los teatros del siglo XVIII querían atraer aficionadas femeninas exactamente igual que los editores cortejaban a las mujeres lectoras.

O corregedor de Madrid, Armona y Murga, aponta para este mesmo fenómeno de sedimentação dum gosto teatral na população feminina da “Villa y corte”, assinalando, aliás, que se os preços dos bilhetes fossem mais assequíveis e houvesse umha atmosfera de maior

¹²² Bello Vázquez (2005: 502) transcreve umha reflexom da Condessa do Vimieiro, Teresa de Mello Breyner, dirigida à sua amiga, a Marquesa de Alorna, Leonor de Almeida, numha carta datada entre 1782 e 1783, em que dizia o seguinte a respeito do seu gosto pola diversom teatral e concretamente sobre as notícias da construção dum novo ‘teatro nacional’:

“As novas do Theatro Nacional, que o Emperador vai estabelecer me deraj mto gosto []. Como nunca me fez mal hir ao Theatro, e me tem feito mto bem ler os comicos, tomara, que taj bem entre nós ouvesse um Theatro bem regulado, onde a Raynha sempre que quizesse achasse a mocidade aos olhos de todo um Povo”.

respeito e equidade no tratamento, o número de mulheres assistentes ainda seria superior, ao tempo que insiste em que à casa de comédias acudem “señoras muy principales y distinguidas”:

De esto proviene, que los mismos cómicos o los poetas que componen semejantes sainetes, se familiaricen en sus dichos con ciertas personas de las que concurren al teatro, especialmente con las mujeres de la cazuela, a quienes llaman con nombres ridículos y bajos, como gallinas, cotorras, habladoras y otras expresiones de poco decoro, sin reparar que también allí asisten señoras muy principales y distinguidas, las cuales sienten semejantes tratamientos, y más asistieran si las trataran mejor y las respetaran según su clase, pues todas las señoras de esta corte no pueden concurrir a los aposentos, o porque no pueden costearlos, o porque les es molesto todos los días componerse según la etiqueta con que en éstos corresponde presentarse" (Armona y Murga, 1998 [1785]: 307).

4.2. VOLUME, DISTRIBUIÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DA ATIVIDADE TEATRAL NO FERROL E NA CORUNHA

O nosso objetivo neste capítulo consiste na aproximação a uma fotografia da produção teatral e operática que se registrou nas duas cidades galegas principais em termos de intensidade e estabilidade teatral no período delimitado (1768-1806), isto é, Ferrol e Corunha, ao lado de Santiago de Compostela, cidade que temos excluído da pesquisa pelos motivos referidos no capítulo primeiro introdutório. Julgamos que a análise das dinâmicas de atividade teatral e operática que implementaremos neste sub-capítulo é necessária para dimensionar corretamente os principais desafios analíticos deste estudo, embora estes não tenham a ver tanto com quantificar e descrever a produção teatral mas com explicar quais funções sociais, políticas e simbólicas realizava esta produção para o campo do poder. Achamos importante oferecer esta fotografia circunscrita a duas cidades, mais ainda porque os estudos existentes até a data em matéria teatral e literária ou musical não delimitaram, em nenhum caso, como objeto principal a atividade teatral efetivamente registrada no período balizado (remetemos para o capítulo segundo do estado da questão), não tendo podido, em consequência, apoiarmo-nos em bibliografia secundária para desenvolver o *grosso* da nossa análise.

Atendendo a todas estas razões, realizamos um estudo quantitativo –por meio da contagem de dados e da sua exposição em gráficos- que parte dos resultados da revisão das resoluções municipais quanto à aprovação ou denegação de solicitudes de licença. Estes resultados respondem especificamente aos seguintes parâmetros: número de solicitudes de licença recebidas por Ferrol e por Corunha, segundo o tipo de companhia e modelo repertorial e a década de recepção. Quanto a este último ponto do critério empregado para agrupar na tabela os anos de atividade teatral devemos realizar, antes de mais, um esclarecimento procedimental. O critério utilizado foi a apresentação por décadas, como foi indicado e apresentado na alínea sobre a base de dados, porque a exposição por anos apresentava dispersão e não devolvia uma imagem tão clara do processo evolutivo. No entanto, esta escolha coloca o problema de que não todas as décadas estavam plenamente preenchidas ao termos balizado o período 1768-1806, portanto, a década de 1800 compreende o intervalo 1800-1806, enquanto que a década de 1760 apenas integra os anos 1768 e 1769. Por julgarmos que apresentar autonomamente a década de 1760 poderia devolver resultados pouco representativos ao abranger somente dois anos, decidimos agrupar pela sua proximidade a incompleta década de 1760 à de 1770 -como

décadas iniciais génese da diversom teatral- em todas as gráficas e na explicaçom e análise derivadas.

Em definitivo, visamos mensurar a quota de atraçom que exerciam estas duas cidades a partir da demanda dos seus públicos¹²³ -deixando por agora de parte o nível de aprovaçom destas solicitudes polos agentes do campo do poder, do qual nos ocuparemos no seguinte sub-capítulo- porque este indicador permite confirmar a relevância da atividade teatral e as funçons que esta podia assumir para o campo do poder, situando com mais exatidom as análises elaboradas nos capítulos quinto e sexto.

4.2.1. A atraçom teatral gerada polo Ferrol e pola Corunha e a distribuiçom da atividade

Durante o período analisado nesta tese, que compreende do ano 1768 até o ano 1806, os governos municipais do Ferrol e da Corunha recebêrom um total de 90 solicitudes de licença teatral, apresentadas por companhias espanholas e italianas, que pudêrom ser contabilizadas a partir do corpus primário. Este primeiro dado permite colocar o ênfase na atraçom comercial que estes dous destinos urbanos, através dos seus públicos demandantes, tivêrom para as companhias ativas no período. Este é um volume de pedimentos de autorizaçom teatral considerável ao significar, de média, mais de duas solicitudes de licença anuais recebidas polos concelhos –cifra que, como veremos, nom se afasta demasiado das cifras apresentadas por cidades com maior entidade populacional, económica e política- no período analisado de 38 anos. Para além disto, cumpre indicarmos que praticamente toda a década de 1780 deve ser descartada da análise por nom ter sido produtiva devido ao défice de infraestruturas teatrais, o que faria incrementar a densidade de companhias nas restantes décadas.

Outro indicador da viçosidade do fenómeno teatral no Reino da Galiza foi a heterogeneidade das companhias itinerantes que se instalârom temporariamente no seu território urbano. Existindo, como foi explicado, dous tipos fundamentais de companhias em funçom da sua origem e do modelo repertorial encenado (companhias cómicas espanholas versus companhias operáticas italianas), encontramos um leque variado de nomes de companhias, que somam em conjunto 31 formaçons diferentes¹²⁴. Devemos esclarecer que foi bastante frequente que empresários de companhias da mesma origem e com repertórios do mesmo tipo colaborassem juntando as suas respeitivas *troupes* por umha ou várias temporadas¹²⁵.

¹²³ Cumpre advertir que o objetivo deste capítulo nom é elaborar um relato acabado, evenemencial e apresentado cronologicamente, da atividade teatral nestes anos porque nom nos interessa elaborar umha narraçom historiográfica a propósito desta questom, que se desvia da nossa abordagem metodológica e que, aliás, seria umha empresa árdua polas importantes lacunas e défices documentais. Tampouco queremos reconstruir o sub-campo teatral do Reino da Galiza deste período, empresa que implicaria um planeamento teórico e procedimental diferente da presente pesquisa.

¹²⁴ A propósito da transcriçom dos nomes de cómicos e operistas, seguiremos o critério de optar pola grafia moderna em espanhol e italiano destes nomes e apelidos. Isto resolve o problema das diferentes variantes gráficas, especialmente de apelidos de operistas italianos, que conviviam na documentaçom primária. Assim, por exemplo, seleccionamos "Antonio Marchesi", em lugar da grafia espanholizada "Marquesi"; "José Accinelli", ainda que existissem outras variantes como Anchinelli ou Anchineli; "Carlos Barlassina", sendo esta grafia a mais utilizada na Itália contemporânea e com a que assina o próprio diretor operático nos documentos primários. Neste sentido, este agente nom deve ser confundido com "Carlos Barlacini", um dos atores de Alfonso Nicolini, o qual por vezes aparece grafado como "Barlacini", embora a variante "Barlacini" seja mais predominante-. Cumpre salientar a este respeito que era habitual que os comediantes italianos substituíssem o seu nome comum pola forma antroponímica espanhola mas nom traduzissem o seu apelido ou minimamente o adaptassem às regras fonéticas espanholas.

¹²⁵ Demos tratamento autónomo a estes "holdings teatrais" -de aí que figurassem com a sua correspondente entrada na tabela

Quadro 2. Listagem das companhias solicitantes no Ferrol e na Corunha (1768-1806):

Décadas 1760 e 1770	Companhias italianas	Companhias espanholas
	companhia de Nicolà Setaro	companhia de Antonia Díaz
	companhia de Alfonso Nicolini	companhia de Manuel Jover
	companhia de Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini	companhia de Félix Ortiz Carbonero
		companhia de José Navarro
		companhia de Manuel de Lucía
		companhia de María Antonia Iglesias
Década 1780	companhia de Lorenzo Ferzi	companhia de Juan de Solís
Década 1790	*companhia de Alfonso Nicolini	companhia de Antonio Pinto
	companhia de Juan Rasetti	companhia de Ignacio Cañizares
	companhia de Alfonso Nicolini e Carlos Barlancini	companhia de Cristóbal Franco
	companhia de José Suárez e Carlos Barlancini	companhia de José Castán
	companhia de Antonio Marchesi	companhia de Rafael Martínez
	companhia de Antonio Marchesi e Carlos Barlassina	companhia de Agapito Oñau
	companhia de José Accinelli e Juan Bautista Longarini	companhia de Bartolomé Alegre
Década 1800	companhia de José Puttini	
	*companhia de José Accinelli e Juan Bautista Longarini	companhia de Juan Menéndez e José Galán
	companhia de Antonio Chiaveri	companhia de Antonio Solís
		*companhia de Bartolomé Alegre
		companhia de José Rodrigo
		companhia de Bartolomé Alegre e José Rodrigo
		companhia de Pascual Más

*Nota sobre a elaboração: Da companhia de María Antonia Iglesias não foi conservado o registro da discussão das suas solicitações de licença; contudo, temos apresentado as evidências da documentação primária – veja-se a alínea sobre as mulheres nas companhias teatrais – que certificam a sua atividade tanto no Ferrol quanto na Corunha na década de 1770. A companhia de Alfonso Nicolini está em ativo tanto na década de 1770 quanto na de 1790, por isso repetimos o seu nome na tabela. O mesmo aconteceu com a companhia cômica de Bartolomé Alegre e com a operática de José Accinelli e Juan Bautista Longarini, que transitaram entre os últimos anos de 1790 e os primeiros de 1800. Porém, não repetimos o nome no quadro daquelas companhias que entregaram solicitações de forma recorrente na mesma década. Fonte: O quadro é de elaboração própria.

seguinte de todas as companhias solicitantes no período examinado – porque na realidade estas refunções acabavam por dar lugar a novas formações cômicas e operáticas que, unindo sinergias, tinham uma nova estrutura com novas lógicas de funcionamento artístico, empresarial, etc. que superava à união das estruturas por separado:

Em definitivo, podemos registrar em ativo no Reino da Galiza e no período selecionado 12 companhias italianas de ópera dum lado e, do outro lado, 19 companhias cómicas espanholas, as quais somam as 31 companhias totais assinaladas. Estas companhias dirigírom solicitudes de licença aos governos municipais das duas cidades em causa e estas fôrom repartidas entre estes dous núcleos de modo consideravelmente equitativo, como se observa com maior clareza no seguinte gráfico:

Gráfico 1. Cifra total de solicitudes de licença recebidas por cidade (em nº):



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

Como expressa o gráfico, as 90 solicitudes de licença que tramitárom as instituições de poder local distribuírom-se de modo mui igualado entre as duas cidades, isto é, 42 solicitudes rececionadas pola cámara ferrolá e 48 pola corunhesa. À luz destes dados, Ferrol e Corunha pareciam manifestar umha fortuna inseparável no que respeita à sua capacidade de atração da atividade teatral e, como veremos, também quanto à evoluçom destas dinâmicas de captação de companhias.

Este é um primeiro sintoma dos processos simétricos que afetárom as duas cidades em causa. Esta simbiose entre Ferrol e Corunha, fenómeno ao qual nos referiremos em diferentes lugares deste estudo, também se materializa por meio da prática já aludida do “veraneo”, dado que um dos itinerários geográficos de troca de companhias mais assentados no Reino da Galiza foi o que mantinham Ferrol e Corunha. Assim, costumava acontecer que as companhias que durante a temporada de inverno trabalharam Corunha, frequentemente pediam licença para passarem o verám trabalhando no Ferrol e vice-versa. Este recurso foi particularmente visível nos anos em que existia umha menor variedade de companhias que chegassem a esta zona do Reino -nas décadas iniciais de 1760 e 1770 e na última década analisada de 1800- ou até quando era umha única companhia a que estava em ativo e a demanda era alta nos dous núcleos costeiros, devendo as formaçons alternar as suas funções entre eles. A este respeito, nos primeiros anos examinados a companhia operática de Nicolà Setaro e a italiana de Antonia Díaz eram as únicas em ativo nesse momento e distribuírom as suas funções consensualmente entre estas duas cidades (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1770. Cota:

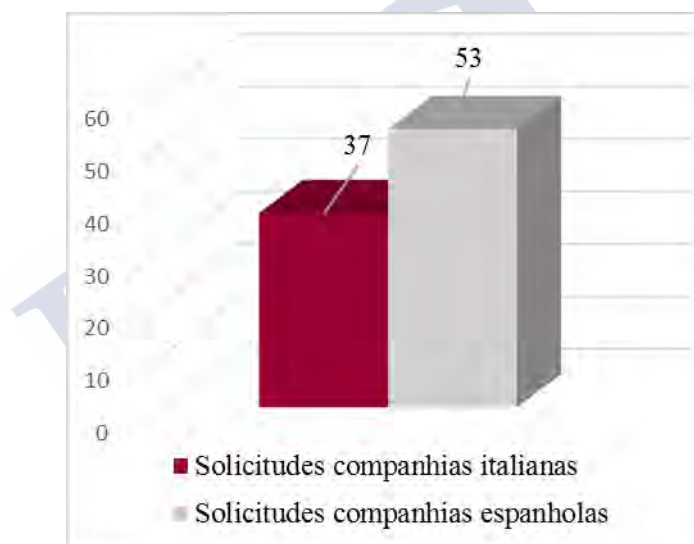
C- 60; A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Cota 377). Por exemplo, no ano 1770 a companhia de Setaro solicitou permissão para encenar no coliseu da Corunha desde Abril até o verão, desde Julho ocupou o seu lugar na Corunha a companhia cômica de Antonia Díaz, passando a “veranear” a companhia italiana na casa de comédias do Ferrol. Já no outono, em Outubro, as duas companhias disputaram encenar de novo na Corunha, ao qual o concelho respondeu que deviam procurar a forma de distribuir as suas funções simultaneamente, porém em Dezembro voltamos ter notícias das duas encenando ao mesmo tempo em Ferrol; sendo evidenciado com este incensante tráfico entre as duas cidades a consolidação dum pequeno circuito teatral nesta parte do Reino. Algo semelhante aconteceu após a aprovação dum regulamento real, somente implementado no Ferrol e na Corunha em 1801 (primeiro na Corunha e uns meses mais tarde no Ferrol: A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2*. “Disposições para a boa orde do teatro”. Ano 1801. 18 de Agosto. Fólio 60 frente. Cota C-727; A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1801. 30 de Abril. Fólio 198frente-198verso. Cota: C-83), o qual, por motivos que abordaremos com maior profundidade, proibia às companhias italianas –realmente a qualquer ‘companhia estrangeira’- encenarem nos coliseus públicos da Coroa espanhola e que tinha como efeito uma língua considerável na oferta teatral disponível para as cidades galegas. Assim, nos anos posteriores a este veto, a companhia espanhola de Bartolomé Alegre ficou dividida entre Ferrol e Corunha, passando a temporada de inverno na Corunha e a de verão e parte de outono no Ferrol nos anos de 1803, 1805 e 1806 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*; A.M.F. *Goberno. Libros de actas*). Aliás, resulta muito esclarecedor que o representante da Coroa, como solução ao conflito que enfrentou na primeira metade da década de 1790 à companhia espanhola de Ignacio Cañizares e à italiana de Alfonso Nicolini pela encenação na Corunha, colocasse a proposta de a companhia cômica espanhola “veranear” no Ferrol, ficando a italiana no coliseu corunhês e regressando à Corunha a espanhola para o dia de San Francisco, 4 de Outubro –quando costumava dar começo o período de inverno (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. Anexos. 16 de Junho. 386verso-387frente. Cota: C-76). Esta medida permite dar conta do instaurado que estava este método de distribuição da temporada teatral e a intensa comunicação e retroalimentação que funcionava entre estes dois centros populacionais.

Em boa medida esta inter-dependência de processos –que, como veremos, também se materializa noutros aspetos da atividade teatral- estava devida à boa saúde das duas cidades em termos de demanda teatral, mas sobretudo à sua vizinhança geográfica. Apesar das dificuldades de comunicabilidade do período, eram naquele momento específico, como temos demonstrado, duas das cidades mais importantes do Reino na dimensão demográfica, económica e política e, o que as diferenciava das outras, as que se situavam mais perto entre si, caso compararmos as distâncias que separavam Santiago de Compostela dos outros núcleos populacionais significativos como Pontevedra, Corunha, Betanços, Tui, Mondonhedo ou das próprias cidades assinaladas do Ferrol e da Corunha. Este método itinerante permitia as companhias multiplicarem as suas possibilidades de fortuna, pois caso não reunissem o volume de público esperável, tinham a opção de solicitar licença para encenar na outra cidade vizinha. Precisamente a justificação empregada pelas companhias perante as corporações com o objetivo de conseguir a autorização para se deslocarem tinha em muitas ocasiões como base os problemas financeiros da companhia, a insuficiência dos benefícios arrecadados. Existem numerosos exemplos deste tipo de depoimentos, mas pode servir o testemunho de Manuel de Lucía quando pede permissão ao concelho corunhês para “poder pasar al Ferrol atento la poca concurrencia y perjuicios que expone, sin perjuicio de retirarse a la temporada de hivierno pactada”, prometendo, logo, o seu regresso no inverno (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos*

municipais. Ano 1776. 9 de Maio. Fólios 62verso-63frente. Cota: C-64). Em consequência, é mui possível que as companhias itinerantes que se achegáram a Ferrol e Corunha tivessem previamente planejada a sua *tourné* contando com esta dupla possibilidade de ganhos. Isto bem pudo explicar o maior sucesso das cidades estudadas quanto à atração de companhias e, sobretudo, no que respeita à estabilidade da atividade, em comparação, por exemplo, com Santiago de Compostela, a seguinte cidade em volume teatral mas que evidenciou maiores intermitências na atividade pela interação igualmente doutros fatores desestabilizadores como a Igreja –intervindo através das instituições do Arcebispado e do Cabido compostelâm– (Sánchez García, 1997).

Se observarmos a distribuição das solicitudes de licença nom por um critério de distribuição geográfica mas de tipo de companhia solicitante¹²⁶, encontraremos umha repartição menos equilibrada dado que existia umha ligeira inclinação no número de solicitudes recebidas em favor das companhias cómicas espanholas, como mostra o seguinte diagrama:

Gráfico 2. Cifra total de solicitudes de licença recebidas por tipo de companhia (em n°):



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

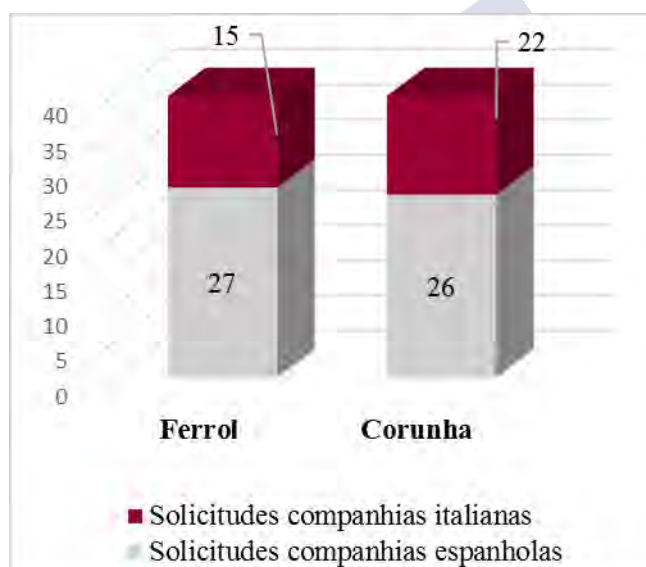
A cifra total é mais favorável para as companhias cómicas, o que *a priori* se poderia interpretar de jeito que as companhias espanholas eram mais, tinham maior facilidade de acesso aos governos municipais ou estavam mais interessadas em encenar para o público galego do que as companhias operáticas italianas. Isto explica que as companhias espanholas entregaram 53 solicitudes de licença frente às 37 solicitudes enviadas polas companhias italianas. Contodo, a separação de cifras nom excessivamente grande, de apenas 16 solicitudes menos. Existe, no entanto, um elemento que condicionou estes resultados e é a citada proibição real, adotada em 1801, contra as *troupes* estrangeiras que impedia que estas encenassem nos coliseus públicos

¹²⁶ A introdução nesta análise da variável por tipo de companhia tem a sua pertinência, em primeiro lugar, por ser um critério constantemente utilizado polas companhias que se definem a sua identidade segundo a sua origem e repertório utilizado. Era habitual que nas solicitudes de licença os agentes se apresentassem, sob fórmulas ritualizadas, como pertencentes quer a umha ‘companhia cómica espanhola’ quer a umha ‘companhia de óperas italianas’ –ou versões similares como ‘companhia italiana de operas’, mas sempre aparecendo ligada a origem e o tipo de peças oferecidas; de aí o interesse em introduzir na análise um critério de distinção e organização da atividade mui utilizado polos agentes do período.

de todo o território espanhol. Esta decisão significou para as companhias de ópera italiana prescindir na contagem final de cinco anos menos para tramitar solicitudes de licença e oferecer funções num período em que, apesar das convulsões políticas, a prática teatral estava assente, como será analisado na questão da progressão da recepção de solicitudes. Este facto teve implicações no número final de solicitudes de licença registradas para cada tipo de companhia, pois se -como examinaremos com maior detalhe com a ajuda do gráfico 6.-, as companhias espanholas seguiram uma progressão que se elevou de modo destacado no decénio de 1800, as companhias italianas sofreram nestes anos um notório descenso da sua presença perante as instituições de governo local, incidindo diretamente nas cifras globais de solicitudes de licença apresentadas.

Combinando os dois vetores implementados nos gráficos anteriores -a classificação das solicitudes por cidade e por tipo de companhia remetente- a representação das solicitudes de licença recebidas fica da seguinte forma:

Gráfico 3. *Solicitudes de licença recebidas por cidade segundo o tipo de companhia (em nº):*



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

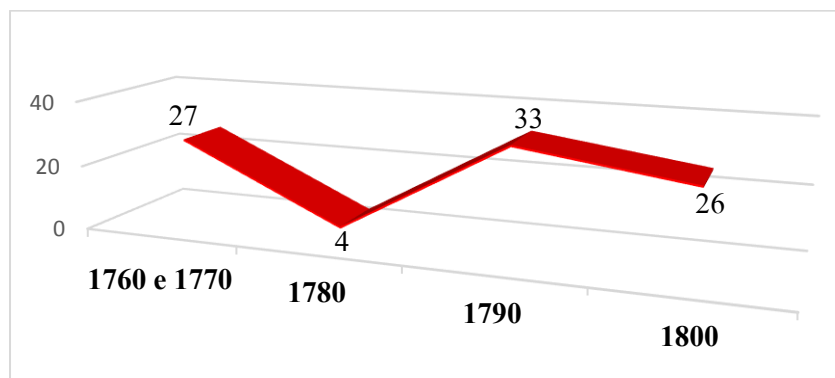
A leitura deste diagrama permite enxergar um relativo equilíbrio entre as duas cidades, especialmente no que atinge ao número de solicitudes de permissão teatral que foram dirigidas por companhias cómicas espanholas. Quanto às solicitudes de companhias operáticas obtemos uma disparidade maior nos resultados porque o saldo é superior a propósito da Corunha, que recebeu sete solicitudes mais que Ferrol de companhias italianas. Por seu turno, Ferrol geriu 12 solicitudes mais de companhias de comédia espanhola do que de companhias de ópera. Tendo em consideração que a cifra de solicitudes de companhias espanholas era maior que a correspondente de companhias italianas, esta distribuição poderia ter sido muito menos proporcional por ponto geográfico, mas os números expõem uma relativa harmonia entre estas duas variáveis. Ainda assim, é possível e necessário tentar desvendar por que motivo o número de solicitudes de companhias italianas descende no Ferrol? Isto significa que havia uma preferência maior das formações de ópera pelo público corunhês? A resposta não é totalmente positiva porque podemos avançar a incidência dum fator que disruptivo -no qual

aprofundaremos nas páginas finais desta alínea- nestes números: a reiteração no decénio de 1800 de pedimentos de licença e prorrogações perante o concelho ferrolâm –que, com efeito, seguem o nosso critério procedimental, de aí que fossem incluídos na base- elaborados pelas mesmas companhias cómicas espanholas já residentes; fenómeno nom observado na Corunha. Este procedimento inflacionou a cifra final de solicitudes de companhias cómicas registradas no Ferrol e, em consequência, também distorceu ligeiramente a distribuição geral de solicitudes registradas nas duas cidades por modalidade de companhia que, sem esta relativa sobre-representação das companhias italianas, seriam possivelmente mais equilibrada. Neste sentido a proporção final se aplicarmos este fator corretivo poderia ser algo mais harmónica como era a repartição da nómina de companhias organizadas segundo o seu tipo: lembremos, com 12 companhias italianas e 18 companhias cómicas.

4.2.2. A consolidação da atividade teatral e operática no Ferrol e na Corunha

Nas próximas páginas incorporaremos a variável temporal com o fim de desvendar os processos de mudança ou permanência no que atende ao nível de atração exercido pelas duas cidades galegas analisadas, discriminando estas dinâmicas em função dos tipos de companhias e dos modelos repertoriais associados a estas.

Antes de mais cumpre fazermos um esclarecimento: com os dados analisados neste ponto visamos precisar qual foi a evolução na captação de solicitudes de licenças remetidas por companhias em ativo segundo a cidade e a modalidade de companhia. Da aplicação destes parâmetros obteremos uns resultados expressados temporalmente que nos vām fornecer informação sobre o nível de atração teatral exercido pelo Ferrol e pela Corunha –ou melhor polos seus públicos- para as companhias italianas e espanholas. Por regra geral, quanto maior número de solicitudes recebidas e tramitadas por um determinado concelho maior probabilidade de essa cidade atingir um maior volume de atividade teatral, porém, esta nom é umha equação exata. As cidades podem receber um importante número de solicitudes de licença -o que mediria a quota de interesse que as companhias tinham neste espaço urbano e a esperança nos réditos que poderiam tirar-, porém, através dos seus órgãos políticos e dos seus agentes do campo do poder, podem decidir recusar umha percentagem mui elevada das solicitudes que recebem. Além disto, outras urbes podem receber um número menor de solicitudes de companhias –verificando este destino geográfico, *a priori*, umha menor atração para as companhias em ativo-, porém, as autoridades poderiam conceder um número elevado de acordos favoráveis a estas solicitudes de licença, assim como umha cidade e concelho poderia autorizar um número menor de permissões mas estas terem um tempo maior de vigência. O que pretendemos colocar em destaque com esta explicação é o cuidado que se deve -e devemos- ter em nom confundir o maior número de solicitudes recebidas ou mesmo aprovadas –questom que será abordada no capítulo 4.3.-, o que em rigor representa unicamente o maior índice de atração teatral de cada cidade, com a representação do volume efetivo de atividade teatral e operática que acolhêrom estas cidades –questom que fica fora dos nossos objetivos investigadores-, todo isto apesar das evidentes inter-ligações entre estas questons. Colocada esta prevenção, podemos observar na continuação a evolução por década da quota de atração teatral e operática que exercêrom as duas cidades estudadas na representação dumha linha que nom é completamente regular:

Gráfico 4. *Evolução da cifra total de solicitudes de licença recebidas (em nº):*

Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

O primeiro que patenteia este gráfico é que a evolução global, sem diferenciarmos por companhias ou cidades envolvidas, da receção de solicitudes de permissão teatral não foi completamente linear e houve oscilações reconhecíveis nela, que desvendaremos com maior clareza quando examinarmos o influxo de cada variável por separado. Neste sentido, nas décadas de 1760 e de 1770 a atividade teatral e operática arranca com força, somando 27 solicitudes, quase o mesmo número de solicitudes que na etapa de maior esplendor na década de 1790, constatando um acolhimento mui positivo desta modalidade de lazer. Se se poderia esperar uma evolução estável crescente, continuando com a dinâmica, na década de 1780 tem lugar a maior irregularidade na linha de representação das solicitudes de licença, pois esta representa uma queda abrupta significativa, passando de 27 solicitudes recebidas a apenas quatro. No decénio seguinte de 1790 tem lugar de novo uma evolução inesperada, a sólida recuperação nas cifras de solicitudes recebidas pelas câmaras do Ferrol e da Corunha, marcando o dado mais positivo existente, de 33 solicitudes, seis solicitudes mais que na etapa inicial de assentamento do fenómeno teatral. No entanto, na transição dos anos de 1790 para a década inicial do 1800 teve lugar uma nova mudança, uma nova regressão no número de solicitudes registradas, neste caso de sete solicitudes.

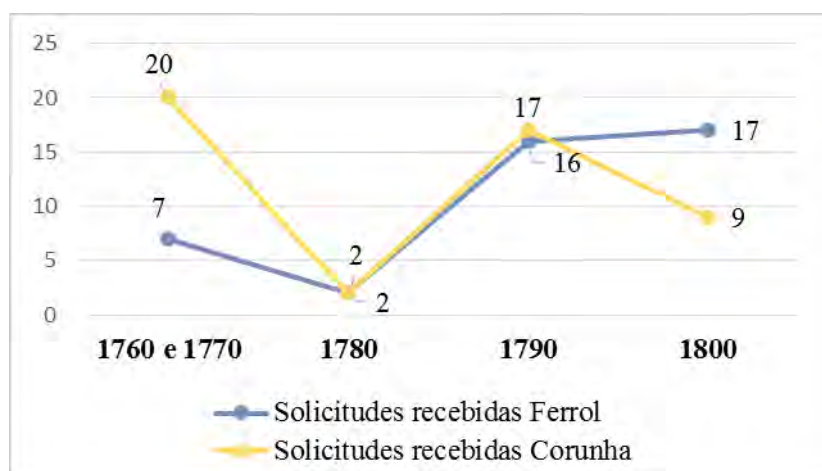
A primeira análise colocada é que já nas primeiras décadas a capacidade de atração destas duas cidades portuárias foi mui intensa, somente no decénio de 1790 chegaram seis companhias mais do que nestes anos iniciais. O interesse teatral para as companhias do Ferrol e da Corunha estava estreitamente vinculado com as perspectivas de crescimento económico intenso que manifestavam estas duas cidades e com a multiplicação da população, de modo mui extraordinário no Ferrol, ocasionada por este mesmo contexto económico altamente favorável, como temos visto no capítulo introdutório.

Paralelamente, pode-se assinalar que a evolução desta capacidade de atração de espetáculos teatrais e operáticos bastante irregular, mas esta observação não tem em conta o funcionamento de duas variáveis principais que afetaram às décadas de 1780 e 1800 e que serão analisadas com maior pormenor na alínea final de análise das dinâmicas vistas. Estamos a referir-nos, no que atinge ao decénio de 1780, à coincidência no tempo da inoperatividade dos dois principais auditórios teatrais, do Ferrol e da Corunha, durante praticamente toda a década de 1780, circunstância que será devidamente analisada e que inibiu às formações cômicas e operáticas a apresentarem solicitudes de licença nestas câmaras municipais porque só estavam disponíveis espaços precários e provisórios que não permitiam o assentamento dumha temporada teatral. Quanto à década de 1800 os números mais modestos em receção de

solicitudes de licença estám diretamente ligados com a decisom tomada pola Coroa em 1801 de proibir a atividade das *troupes* italianas em todas as casas de comédia dos seus territórios e que, portanto, reduzirom consideravelmente a oferta teatral ao banir o tipo de companhias, ao lado das cómicas espanholas, que maior presença tinham nos coliseus galegos e espanhóis - questom em que aprofundaremos no trecho de análise destas dinâmicas-.

Para continuar incorporando variáveis que completem umha radiografia mais nítida da evoluçom da atracçom teatral, agora incorporamos o parâmetro do tipo de cidade a que chegaram estas solicitudes de licença:

Gráfico 5. *Evoluçom das solicitudes de licença recebidas por cidade (em nº):*



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

Numha rápida leitura, a análise da progressom de solicitudes, desta vez desagregada por cidade, apesar dalgumha disparidade nom acrescenta importantes novidades, pois a linha temporal que desenha segue aproximadamente a mesma trajetória do gráfico 4. referida ao conjunto das duas cidades. Precisamente esta análise resulta em si mesma pertinente ao evidenciar que Corunha e Ferrol seguem umha evoluçom parelha quanto à captaçom de solicitudes. Esta relativa simetria constata mais umha vez a tese da natureza simbiótica que partilhavam estes dous núcleos populacionais no que tem a ver com a diversom teatral. A este respeito os testemunhos procedentes das fontes primárias, em particular dum documento do livro de acordos da Corunha, apoia esta mesma linha interpretativa, ao assinalar a escassa diferença entre as duas cidades em volume de espetadores potenciais e em expetativas de ganho: "[...] resulta que tanvien quiere representar medio año comico en la villa del Ferrol, cuya numerosa poblacion y ofizialidad iguala, sinò excede en numero de aficionados al teatro; de manera que si hubiese hido con su compaña à aquella Villa sacaria sus ganancias" (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 19 de Maio. Fólio 369verso. Cota: C-76).

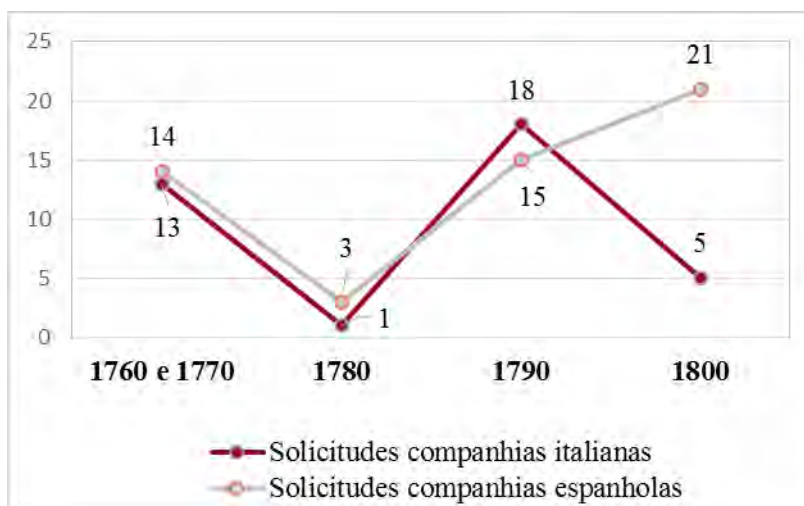
Em poucas palavras, podemos sintetizar do seguinte modo estes processos evolutivos convergentes com as suas especificidades por cidade. As primeiras décadas estudadas de 1760 e 1770 começaram para as cidade analisadas com umha notável força atracional a respeito das companhias que se interessárom por pedir autorizaçom para encenar nos seus coliseus públicos, evidenciada de modo muito mais intenso na Corunha, que supera a Ferrol com 13 solicitudes

mais. Porém, a cifra menor para Ferrol pode estar corregida polos défices de conservaçon documental, como explicaremos mais adiante, que se registram nesta cidade no segundo lustro da década.

De modo geral, esta intensidade inicial, em lugar de se manter no tempo, acabou perdendo-se irremediavelmente nos anos de 1780 que equiparam às duas cidades polo baixo, com apenas duas solicitudes de licença recebidas por cada umha delas, determinando umha evidente paralisia da prática teatral e operática. Ora bem, no decénio de 1790 tivo lugar umha inequívoca recuperaçon do fenómeno teatral nas duas cidades praticamente nos mesmos termos –com 16 e 17 solicitudes cada umha delas-, enquanto na última década analisada de 1800 atenuou-se esta melhora no número de solicitudes recebidas. No entanto, devemos especificar que apesar do ritmo positivo da década de 1790, na Corunha nom se repetírom cifras tam altas de captaçon de solicitudes como as que se registraram nas décadas iniciais, ao contrário que no Ferrol onde os anos de 1790 significam o momento álgido de atraçon teatral e operática. Regressando ao decénio de 1800, como afirmávamos, como média nestes anos a linha de progressom volta cair com umha desaceleraçon na captaçon de atividade teatral e operática, ainda que de modo muito mais decisivo para a cidade da Corunha -que perdeu oito solicitudes na passagem da década de 1790 à de 1800- do que para Ferrol. No entanto, esta última análise deve ser matizada incorporando umha chave interpretativa que tem a ver com umha prática habitual que se deu no Ferrol deste período, o facto de as companhias espanholas pedírem licenças no decénio de 1800 por lapsos de tempo mais breves, o que realmente já se começa a experimentar no ano anterior de 1799 com a companhia de José Accinelli e Juan Bautista Longarini (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1799. Cota 395). Estamos certas de que a inclusom destas solicitudes é coerente com os critérios metodológicos e procedimentais utilizados nesta pesquisa para recolher e tratar os dados, sendo que estas solicitudes eram perfeitamente normativas –deviam ser discutidas num pleno municipal- e por isto fornecem informaçon mui relevante quanto à posiçon das autoridades políticas sobre o teatro, sendo este o único elemento diferencial com umha solicitud de licença normal. Contodo, a reiteraçon de solicitudes dumha mesma companhia produz umha sobre-estimaçon algo artificiosa das cifras de solicitudes para este período e para esta cidade, se o que medimos, como é neste caso, é o volume de atraçon teatral, de tal jeito que, atendendo a isto, podemos indicar que na realidade sim se produziu um descenso no Ferrol da década de 1800 em comparaçon com a década precedente em termos de atraçon teatral porque o número de companhias solicitantes sim minguou. Serve de exemplo o ano de 1800, quando podemos contabilizar sete solicitudes de licença, todas elas de companhias cómicas (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. Cota 395), porém, nom se cumpre umha relaçon unívoca como nas restantes solicitudes e nom som sete formaçons diferentes as que dirigen estas solicitudes. Em soma estas sete solicitudes correspondem-se com três companhias: a companhia nom profissional dos vizinhos Juan Menéndez e José Galán, a de José Rodrigo e a de Bartolomé Alegre, tendo em conta que estas duas últimas efetuam um *holding* e realizam umha tramitaçon conjunta numha das occasions. Contrariamente aos anos anteriores em que a média de tempo autorizado era de três a quatro meses, neste ano as companhias decidírom pedir licenças por períodos muito mais breves, e se estas verificavam umha rentabilidade na sua atividade, entom pediam umha nova licença para ficar na cidade. Por exemplo, a companhia de Bartolomé Alegre escreveu durante o 1800 ao concelho do Ferrol para poder ter autorizaçon ou prorrogar a permissom já concedida nos meses de Abril, Junho, Julho e em duas occasions no mês de Novembro, portanto estando separadas nalguns casos estas solicitudes por só um mês.

No seguinte gráfico abordaremos a evolução na captação de licenças, mas desta vez avaliaremos a prevalência de solicitudes em função da origem e da tipologia das companhias que remetêrom os pedimentos aos concelhos galegos:

Gráfico 6. *Evolução das solicitudes de licença recebidas por tipo de companhia (em nº):*



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

Novamente detetamos umha tendência ao equilíbrio na distribuição das solicitudes por tipo de companhia. Não somente existia umha lógica harmónica que no plano sincrónico expressava que a quantidade de companhias existentes segundo o seu tipo era bastante equiparável (18 companhias espanholas *versus* 12 companhias italianas -remetemos para o quadro 1.-) e o número de solicitudes não se distanciava tanto (16 solicitudes mais em favor das companhias espanholas -remetemos para o gráfico 2-); no plano sincrónico a harmonia entre modalidades de companhias ainda se intensificou. A máxima diferença entre elas é de três solicitudes de licença em favor das companhias italianas na década de 1790; porém, com a exceção da última década examinada, a de 1800, quando as companhias italianas registrárom 13 solicitudes menos que na década anterior. É importante realizar umha separação desta década porque esta foi afetada por umha decisão, o veto às companhias estrangeiras, que tivo um impacto direto sobre as cifras referentes às companhias italianas e sobre as cifras gerais de gestão de licenças daqueles anos, questão à qual regressaremos na análise final. Precisamente a redução drástica no recebimento de solicitudes de licença de companhias italianas foi compensada pelas companhias espanholas que preenchêrom este vazio, com 21 solicitudes apresentadas. Isto serve-nos para corroborar que na realidade o descenso que tivo lugar na década de 1800 foi ligeiro, apesar do menor número de anos avaliados nesta década – lembremos que a análise chega até o 1806-, e ao terem contribuído as companhias cómicas espanholas para que não fosse maior. Em última instância estes dados demonstram que os empecilhos políticos não enfraqueceram a vontade do público teatral de disfrutar da diversão teatral, oferta neste caso pelas companhias cómicas espanholas, que se ocupárom de preencher com as suas funções o vazio de oferta que deixou a proibição sobre as companhias italianas.

Por último, observaremos dois diagramas que com maior detalhe mostram dados de recebimento de solicitudes, ao combinar e contrastar em paralelo a evolução na dimensão

temporal segundo o tipo de companhia solicitante e a cidade a que estas se dirigírom, chegando-nos novas chaves interpretativas:

Gráfico 7. *Evolução das solicitudes de licença recebidas no Ferrol por tipo de companhia (em nº):*

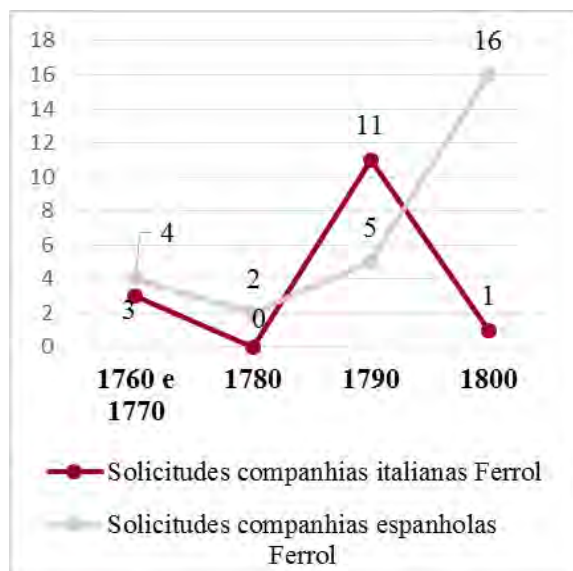
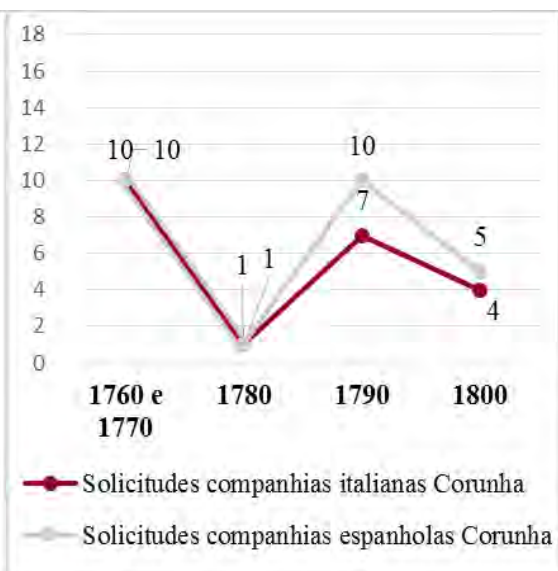


Gráfico 8. *Evolução das solicitudes de licença recebidas na Corunha por tipo de companhia (em nº):*



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

Em primeiro lugar, à luz dos dados para Corunha (gráfico 8.), esta cidade apresenta uma maior regularidade na distribuição da tramitação de solicitudes de licença segundo o tipo de companhia, como se pode visualizar no avanço da linha de representação, que segue um desenho mui simétrico sem importar o tipo de companhia –espanhola ou italiana- ao que se refere. Assim sendo, a discrepância maior tem a ver com a etapa de 1790 em que as companhias espanholas superam às italianas de ópera por unicamente três solicitudes mais dirigidas ao concelho corunhês e no 1800 por uma única solicitude –em consequência, continuando com uma ligeira hegomina das companhias espanholas, frente ao empate precedente-; mas nos restantes anos os números som, efetivamente, os mesmos. Ao mesmo tempo, esta trajetória tampouco difere da correspondente trajetória de receção de solicitudes das duas cidades no seu conjunto, que expressava o gráfico 4.

Bem ao contrário, Ferrol (gráfico 7.) aponta para uma evolução muito mais irregular em função do tipo de companhia solicitante e que, de qualquer jeito, se afastava no seu itinerário da trajetória geral das duas cidades (veja-se gráfico 4.). Isto é especialmente certo para o comportamento das companhias espanholas nas décadas finais de 1790 e 1800 quando se observam as maiores disparidades a respeito do desenho geral evolutivo (repare-se em que a linha de progresso geral do gráfico 4. é descendente, enquanto do Ferrol no gráfico 7. sobre Ferrol esta é claramente ascendente no decénio de 1800) e também entre os dois tipos de companhias. A este respeito, nas décadas iniciais o número de solicitudes de licenças emitido é mais tímido que no caso corunhês (por exemplo, em 1760 Corunha recebeu exatamente dez solicitudes de companhias espanholas e igual número de italianas, frente ao Ferrol, que acolheu quatro de companhias espanholas e três de italianas), porém, uma cifra equilibrada segundo a

modalidade de companhias, sem existirem grandes diferenças. No entanto, na década de 1790 as companhias italianas elevam-se sobre as companhias espanholas por 6 solicitudes mais, invertindo a suave predominância até aqui existente das companhias cómicas espanholas quanto ao número de pedimentos realizados às corporações.

Já no 1800 os resultados som mui diferentes à década anterior, ao superarem por um considerável número, as companhias cómicas espanholas às italianas, sendo esta diferença especialmente contrastiva no Ferrol, que contabiliza a chegada dumha única solicitude de companhia italiana diante das 16 solicitudes recebidas de formações espanholas. Este fenómeno de descenso radical de solicitudes de permissons de companhias de ópera de origem italiana, que trouxo a maior desproporcionalidade registrada entre tipos de formações, mas que se explica à luz da implementação da “Real Orden” de 1801 contra as formações operáticas italianas, embora as cifras da Corunha exibam um descenso no número de solicitudes muito mais suave, com umha queda de três solicitudes menos (veja-se o gráfico 8). Para além disto, o incremento supreendente de solicitudes de formações cómicas espanholas, mui superior ao decénio anterior de 1790, deve ser analisado à luz do fator corretivo já enunciado, a reiteração de solicitudes de licença enviadas por companhias espanholas num breve trecho temporal, que incidem numha certa sobre-estimação das cifras de solicitudes deste tipo de formações. Este fenómeno pode-se verificar à luz do caso paradigmático do comportamento da companhia de Bartolomé Alegre que no ano teatral de 1800 enviou um total de cinco solicitudes de licença ao concelho do Ferrol para serem aprovadas em pleno municipal (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. Cota 395).

Análise global das dinâmicas de atração exercidas polo Ferrol e pola Corunha

Umha vez vistos os processos de atração teatral experimentados por cada umha das cidades estudadas, tentaremos oferecer algunhas chaves interpretativas das dinâmicas expostas vindo ao nosso auxílio algunhas relevantes fontes secundárias, pois, insistimos em que nom é o nosso objetivo analisar o hipotético campo teatral em formação nestas cidades do Reino da Galiza.

Somente tendo em conta os dados analisados sobre a evolução da capacidade de atração de companhias do Ferrol e da Corunha podemos tirar algunhas conclusons reveladoras. Nas primeiras décadas analisadas –a breve década de 1760 e a de 1770- a atividade teatral e operática implantou-se com energia nas duas cidades em causa, com 20 solicitudes de companhias captadas por Corunha e 7 por Ferrol (consulte-se o gráfico 5.). À luz destes resultados, Corunha apresenta umha capacidade algo maior como pólo de atração de companhias, porém, como teremos ocasiom de explicar nas próximas páginas, esta diferença nom resulta tam decisiva se temos em conta os défices de conservação polos quais atravessou a documentação primária ferrolá particularmente nestes anos iniciais e que permitem conjecturar através de numerosos indícios um maior número de solicitudes e de temporadas teatrais organizadas. Porém, as duas cidades em conjunto, com 27 solicitudes, apontam para um excelente acolhimento das diversons públicas por parte do público galego urbano (veja-se o gráfico 4.). Este comportamento possivelmente respondia à provável expetação criada com um tipo de forma de lazer que estava na moda e que ainda nom se estabelecera regularmente nas cidades galegas por nom existir um coliseu físico permanente que garantisse a sua estabilização.

Partindo desta premissa do interesse teatral por estes dous núcleos urbanos, *a priori* nom resulta fácil explicar a contundente redução de solicitudes –do qual inferimos também umha

diminuição drástica da atividade teatral e operática- que aconteceu no decénio de 1780 nas duas cidades examinadas que, em suma, tramitáram apenas 4 solicitudes de licença, distribuído este numero de forma proporcional entre as duas cidades (veja-se o gráfico 5.). Esta diminuição impom-se tanto para Ferrol quanto para Corunha, ao verificar-se entre o ano 1779 e o 1789 um silêncio absoluto em relação com a receção de solicitudes de licença ou sobre qualquer informação referente a teatro ou ópera. Na Corunha tampouco consta nenhuma solicitude de licença entre 1780 e 1785, ano este último em que se instala temporariamente a companhia de dança e volantins de Lorenzo Ferzi (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1785. 1 de Abril. Fólio 36frente-36verso. Cota: C- 71), e nos anos de 1781, 1786 e 1787 tampouco se registra nenhuma informação referente à diversão teatral. Não foi até Agosto de 1789 que a atividade teatral foi restabelecida na Corunha com a tramitação da solicitude de permissão da companhia cômica de Juan de Solís (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1789. 8 de Agosto. Fólio 47frente. Cota: C-74). Especificamente a propósito do Ferrol deve ser tido em conta que os livros municipais dos anos 1784, 1785 e 1787 estão extraviados (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*).

Mas, como temos avançado em páginas atrás, a resposta a esta diminuição na atração teatral destas duas cidades e, em consequência, na sua fecundidade teatral, teve uma causa de natureza material: a importante degradação física das casas de comédias do Ferrol e da Corunha no mesmo período temporal do decénio de 1800, que levou às autoridades municipais a interditar por motivos de segurança a organização de qualquer encenação teatral nestes espaços. Este empecilho foi a todas as luzes o que quebrou com a continuidade e a relativa regularidade na organização de temporadas teatrais nas duas cidades estudadas, como também defende Sánchez García (1997)¹²⁷. É sabido que na Corunha em 1779 teve lugar uma auditoria do governo municipal quanto à segurança da casa de comédias, em boa medida motivada após o grave incêndio que afetara o teatro de Zaragoza e causara um importante número de mortos, e este exame determinou que o coliseu devia ser encerrado ao público (Sánchez García, 1997: 52). Esta situação de clausura fica confirmada pela proposta enviada pelo padre da paróquia de San Nicolás, Lorenzo Folgueira y Saavedra, sobre a reconversão em “casa de recogimiento de malas mugeres” da “casa y Coliseo que fue de óperas” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1782. 25 de Abril. Fólio 68frente. Cota: C- 69), apontando com este uso do passado a inoperatividade do prédio naquela altura. De igual jeito sabemos que uma década depois, em 1791, tinham lugar os primeiros movimentos para acordar uma reabilitação ou construção dum novo coliseu público, dando lugar a um intenso debate (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 22 de Março. 73frente-75frente. Cota: C- 75). Portanto, este fecho do coliseu levou a que em todos estes anos não se organizaram de forma estável encenações nem foram autorizadas verdadeiras temporadas teatrais na cidade corunhesa.

No que respeita ao Ferrol, apesar da opacidade dos livros municipais destes anos, coincidimos com Sánchez García (1997: 58) atribuindo esta ausência de notícias à paralisia na atividade teatral e, por seu turno, ao estado precário em que se encontrava o coliseu edificado por Setaro, como aconteceu na Corunha com uma casa de comédias da mesma antiguidade. Temos diferentes indícios de os agentes políticos do Ferrol terem aplicado os mesmos critérios de segurança aplicados na Corunha e terem impedido a continuação dos espetáculos. O

¹²⁷ Sánchez García (1997: 58) a propósito das intermitências na prática teatral no Ferrol na década de 1780 une a sua sorte à da cidade corunhesa e comenta o seguinte:

"Diez años más tarde, en 1789, tras un nuevo vacío de noticias se recoge la presencia de la compañía de Juan de Solís. A la vista de la degradación sufrida coetáneamente por el "coliseo" de A Coruña es lógico suponer que dado el tiempo transcurrido con el teatro [de Ferrol] aparentemente desocupado no se encontrara en condiciones aptas para su uso".

primeiro destes indícios é a efetiva restauração do prédio que teve lugar em 1791 sendo custeada pelo comerciante local Ventura Taxonera (Sánchez García, 1997: 58), apesar de termos localizado um memorial anterior, de dois anos antes, em que o diretor teatral Juan de Solís já se comprometia a “construir un coliseo Capaz y decente si por termino de cinco años se le permite trabajar con su compañía excepto el tiempo de Rogatibas publicas; o fallecimiento de personas Reales” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1789. 16 de Julho. Fólio 49verso. Cota: 384). Parece que o comediante não pudo cumprir a sua promessa, porém, resulta interessante reparar em que neste pedimento pedia permissão para continuar com as peças cômicas que estava a encenar, o que nos faz interrogar-nos como era possível que o coliseu estivesse em desuso, por não ser ‘capaz e decente’ e esta companhia afirmasse que estava oferecendo espetáculos. Sánchez García (1997: 58) resolve esta questão, ao apoiar-se num informe municipal sobre a construção dumha canalização na cidade em que o concelho aludia fugazmente a umha casa que recentemente se habilitara para executar encenações públicas (“de que es actor Juan Solis en tiempo que en sus representaciones ocupó la pieza de la Alameda yncorporada a la de Estudios y Escuela de primeras Letras” [A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1789. 20 de Agosto. Fólio 57frente. Cota: 384]). Para além das funções de comédias oferecidas pela companhia de Juan de Solís no Ferrol na primavera e verão de 1789, esta mesma companhia de comédias deslocou-se à Corunha justo depois em Agosto desse mesmo ano. Anos antes temos um único registro oficial de solicitude de licença em Abril de 1785 para o concelho da Corunha e emitido pela companhia de Lorenzo Ferzi e com umha duração indeterminada (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1785. 1 de Abril. Fólios 36frente-36verso. Cota: C- 71). Por outra parte, num documento anexo esta companhia achegou o valioso dado de que as suas encenações não decorreram no coliseu público – confirmando o seu encerramento- mas num armazém comercial acondicionado com um cenário, bastidores, bancos, etc.; todo o necessário para acolher espetáculos de modo temporário (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1785. Anexos. Sem data. Fólios 180frente-181frente. Cota: C- 71). À vista de todas estas informações podemos inferir que nos anos em que não estiveram disponíveis as casas de comédia públicas, outros espaços não especializados foram habilitados para o uso teatral. No entanto, as limitações destes teatros temporários tiveram com que em toda a década de 1780 não se organizaram verdadeiras temporadas teatrais com continuidade no Ferrol e na Corunha –de aí a grande lacuna de informações- porque as companhias visitantes se deviam adaptar a estes espaços com limitações. Isto determinou possivelmente que fossem companhias mais modestas em termos de número de integrantes e de *mise en scène*, tais como esta companhia de Lorenzo Ferzi que era umha companhia italiana itinerante, dedicada sobretudo às pantomimas, à dança e ao equilíbrio –como se deduz do seu anúncio de construção de armações “para la danza de cuerda”- e embora esta formação em concreto encenasse com dez músicos (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1785. Anexos. Sem data. Fólios 180frente-181frente. Cota: C-71). Por último, julgamos que a esclerose da atividade teatral nestes anos não permite concluir um descenso de demanda teatral da parte do público ou umha diminuição da vontade política de acolher funções teatrais. Como analisaremos no capítulo sexto, existem evidências da autorização política neste trecho temporal de espaços alternativos em que foram organizados espetáculos, mas que pela sua condição mais precária e informal não adotaram a regularidade e sistematicidade de temporadas teatrais e tampouco a sua oficialidade, não sendo discutida a sua autorização nos plenos municipais.

No decénio de 1790 Ferrol e Corunha partilham a sua etapa inequívoca de maior esplendor quanto à capacidade para atrair companhias espanholas e italianas dedicadas ao seu público teatral, ao somarem conjuntamente 33 solicitudes de licença tramitadas, frente ao período de

1800 em que receberam sete menos (consulte-se o gráfico 4.). Nem somente é o tempo mais viçoso em número de solicitudes registradas mas também a distribuição por cidades destes pedimentos é mui equilibrado, com 17 solicitudes para Corunha e 16 para Ferrol (gráfico 5.).

Este auge pode ser compreendido através de dinâmicas evolutivas inerentes à diversom teatral, tais como a consolidação dum gosto cada vez mais hegemónico tanto polos espetáculos cómicos quanto polos operáticos –que resultavam mais questionáveis, como veremos, do ponto de vista religioso-. Porém, o elemento explicativo mais simples e inapelável foi a resolução no começo desta década do inconveniente material da falta no Ferrol e na Corunha dum coliseu público estável para acolher as temporadas regulares, dum lado, com a citada reforma levada a cabo em 1791 por Ventura Taxonera e, do outro, com a restauração do velho coliseu da Corunha aprovada pola câmara municipal num tenso debate em 1791, provando mais umha vez a fortuna simétrica destas das duas vilas estudadas (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 22 de Março.73frente-75frente. Cota: C- 75). Isto permite explicar, por seu turno, os dados tam elevados de solicitudes que tínhamos nas décadas de 1760 e 1770 porque sublinha o importante impacto no volume de atração teatral de as companhias terem um espaço nom efêmero e constituído especificamente para o fim teatral. Sendo o condicionante assinalado, ao nosso ver, o mais decisivo, é provável que outros condicionantes de índole política e económica também contribuíram para a recuperação neste período com tanta força da atividade teatral, tais como a prosperidade económica da Corunha e do Ferrol. Neste tempo a primeira ainda recolhia através do novo grupo social dominante da burguesia os ganhos procedentes das primeiras medidas liberalizadoras do comércio colonial –apesar de Alonso Álvarez (1986: 35, 217-218) situar nestes anos o início do amadurecimento dumha crise comercial derivada das medidas ultra-liberais que explotou completamente em 1797- e, quanto à segunda, esta vivia a consolidação plena da indústria naval monárquica com a sua criação de numerosos postos de trabalho (Martín García, 2008: 381) e a sua explosom demográfica que atinge a quota mais alta precisamente em 1787 (Martín García, 2008: 71). Portanto, esta análise acomoda-se à hipótese que formulávamos nos capítulos iniciais que presumia que a aceleração económica e demográfica do Ferrol e da Corunha -em virtude do assentamento na primeira cidade da indústria naval monárquica, da acumulação da riqueza gerada polo pleno desenvolvimento do mercado colonial com América, na segunda cidade indicada, e da consolidação do Exército nestas duas cidades portuárias galegas- comportaria um incremento da afluência ao espetáculo teatral e melhores perspectivas das companhias para apostar na sua instalação nas urbes galegas nas últimas décadas do século XVIII. Todo isto é especialmente válido para a década de 1790, mas a análise do conjunto de fatores sócio-económicos nom podia antecipar a intervençom de elementos diretamente ligados à infraestrutura teatral, como a ruína dos coliseus públicos no decénio de 1780 e que isto provocaria umha importante pausa teatral nestes anos.

Além disso, pudo inferir no assentamento da atividade teatral as decisons políticas monárquicas de apostarem pedagogicamente pola atividade teatral, criando umha atmosfera de estímulo para o trabalho das companhias itinerantes. Máximo Leza afirma que o período mais favorável para a atividade teatral e operática no conjunto das cidades espanholas coincidiu com o governo do Conde de Aranda (presidente do Consejo de Castilla do 1766 ao 1773 e secretário de Estado de Carlos IV a partir de 1792, permanecendo até 1794 no Consejo de Castilla) em que se tomárom numerosas medidas de impulsioneamento teatral. Devemos certificar que parece que esta premissa também se cumpriu no caso do Reino da Galiza. Foi a partir de 1768 quando teve lugar o início da estabilização deste modo de lazer -com um total de 27 solicitudes, mais do que no último período de 1800, como veremos- em boa medida possibilitada pola açom empreendedora de Setaro, que tem os seus efeitos sobretudo nos primeiros anos de 1770 –mui

especialmente no Ferrol, questom à qual regressaremos na seguinte alínea-, coincidindo com o governo do Conde de Aranda. Doutro lado, resulta que o período de 1780 –estando fora do governo o Conde de Aranda- foi o mais funesto para esta diversom, que reviveu a partir de de 1791 –o político monárquico regressou ao poder em 1792-, embora para este decénio exista um fator de déficit material, pola ausência dum espaço regular de encenação, que explique às claras este decréscimo.

A última das décadas estudadas, a de 1800, como temos anunciado, resultou pouco satisfatória atendendo à capacidade das cidades examinadas de captarem companhias teatrais e operáticas. Em comparação com os anos precedentes, Ferrol e Corunha evidenciam umha linha descendente, ainda que no caso de Ferrol se observe umha relativa estagnação polos motivos aduzidos. Para entender estes anos fai-se necessário reparar no critério explicativo aludido da proibição da atividade das formações operáticas italianas, o que, por seu turno, explicava a sangria de solicitudes de companhias de ópera italiana –passando de 18 solicitudes a 5, como representa o gráfico 6.-. Concretamente esta “Real Orden” interditiva estava dirigida contra qualquer companhia que nom fosse ‘nacional’ e foi tomada, primeiro, o 28 de Dezembro de 1799, tendo os seus efeitos proibitivos unicamente nos coliseus da Corte e sendo posteriormente alargada a todos os auditórios teatrais da Corte, como recolhe umha provisom da Coroa que chegou à Corunha o 30 de Abril de 1801 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1801. 30 de Abril. Fólio 198frente-198verso. Cota: C-83). No que respeita ao Ferrol chegou uns meses mais tarde, motivado pola denúncia imposta ao concelho por ter aprovado umha licença à companhia italiana de José Accinelli e Juan Bautista Longarini, ao esta ter negligenciado os regulamentos precedentes nesta matéria (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2*. Disposicións para a boa orde do teatro. Ano 1801. 18 de Agosto. 60 frente- 60 verso. Cota C-727). Todas estas iniciativas legisladoras partem, como desenvolveremos com maior pormenor, dum sentimento de desconfiança e umha atmosfera persecutória cada vez mais instalada no Reino a respeito de qualquer agente sem importar o seu ofício –diplomata, estadista político, viajante, operista, etc.- ou produtos culturais e intelectuais de origem estrangeira, cuja génese está principalmente na Revolução francesa de 1789 e os seus efeitos políticos. Assim como também se fundamentam no temor à espionagem e a qualquer forma de dominação política e militar por parte das nações estrangeiras num tempo politicamente mui instável na Europa pola rutura de alianças entre as Coroas e o seu progressivo enfraquecimento político e simbólico como forma e estrutura de governo. Em síntese, tendo em conta esta medida fortemente repressiva e alteradora do funcionamento regular da prática teatral, o número de solicitudes de companhias italianas nom é tam baixo como esperável e som cinco as solicitudes de operistas italianos tramitados nesta etapa final.

As implicações das lacunas documentais no corpus e os seus efeitos sobre a análise

Um fenómeno que condiciona a análise som as lacunas existentes na documentação primária, a que aludimos nos capítulos introdutórios e que afetárom particularmente aos manuscritos ferrolans, também mais opacos do que os corunheses na transmissom de informações sobre o desenvolvimento dos plenos. Dumha perspetiva empírica, a ausência de dados sobre a atividade teatral em determinados anos é, em boa lógica, interpretada igualmente como umha ausência de atividade teatral nesses anos. No entanto, alguns indícios específicos a respeito da evolução dos eventos teatrais nas duas cidades estudadas obrigam-nos a repensar esta conclusom, mui especialmente no que atende a Ferrol, pois sugerem que a atividade teatral pudo minguar em determinados anos, mas nom foi totalmente interrompida.

Atendendo a dados concretos, enquanto Corunha manteve uma atividade teatral e operática constante durante toda a década de 1770, estando cada ano preenchida a sua oferta teatral e apoiada em provas documentais (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*); Ferrol, para além de receber comparativamente um menor número de solicitudes nessa franja temporal (7 *versus* 20 para a segunda cidade, consulte-se o gráfico 6), concentrou nos primeiros anos de 1770 as solicitudes registradas, não existindo notícias nas fontes municipais de solicitudes recebidas durante todo o período que vai do ano 1772 ao 1778 (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*).

Resulta muito revelador da conservação mais precária da documentação primária do Ferrol –que só se pode explicar à luz das vicissitudes concretas que teria vivido o arquivo da cidade– que em 1769, quando se edificou em Ferrol o primeiro coliseu público permanente do Reino, não ficassem rastros documentais da primeira solicitude de licença teatral entregue por Setaro à corporação e do primeiro debate plenário que discutia a sua aprovação. Esta discussão teve sem nenhuma dúvida lugar, como acredita o édito do alcalde maior da cidade do 5 de Agosto de 1769, que ratificava a decisão tomada pela corporação –que teve que se acordar num pleno oficial seguindo a normativa vigente– de dar início às óperas italianas na “Nueva Poblacion”, por meio da publicação dum bando que acrescentava as normas que deviam primar na organização das funções públicas (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólio 194 frente – 194 verso. Cota: 378). Um estudioso especializado como é como Sánchez García (1997: 47) manteve esta mesma tese, admitindo que a ausência de comentários na documentação administrativa sobre a licença ou a organização da temporada teatral podia mesmo significar que a atividade operática continuava com total regularidade: “La falta de noticias parece indicar que desde aquí a final de año las representaciones transcurrieron con normalidad, dedicándose incluso los beneficios de alguna función a engrosar las arcas municipales, tal como se acordó el 30 de Agosto” (Sánchez García, 1997: 47).

No que respeita aos anos posteriores da década de 1770, em Ferrol, após um período de muita intensidade em que Antonia Díaz e Nicolà Setaro rivalizaram entregando solicitudes e prorrogações de licença constantemente à câmara municipal, chegou o deserto informativo a que nos referimos e que se prolonga até o ano 1778, em que é apresentada uma solicitude de licença da companhia cômica de Manuel de Lucía. Esta circunstância de vazio de dados coincidiu com a finalização da trajetória comercial de Nicolà Setaro no Reino que se acaba de forma definitiva em 1773 após ter sido condenado a cadeia em Bilbao (Sánchez García, 1997: 50) e, por causa disto, o corregedor de Biskaia ter decidido embargar os seus bens, entre eles o coliseu público do Ferrol. Significou isto que no transcurso do 1772 ao 1778 não foram organizadas funções teatrais e operáticas na cidade? Alguns dados indicam o contrário. Em primeiro lugar, resulta muito frutífera a análise do extenso informe da ordem judicial de embargo –em 1773– e posterior desembargo –em 1775– do teatro de Setaro custodiada no arquivo ferrolâm (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Cota: C-727-A). Este documento inclui a prova de que durante os anos em que o empresário italiano permanecia em Bilbao e ainda depois da sua morte o seu coliseu em Ferrol continuou acolhendo espetáculos, sendo arrendado a companhias itinerantes que se assentaram temporariamente na cidade, embora não se tenham conservado as solicitudes de licença pertinentes. Assim sendo, o documento aponta especificamente que foi o agente José Gazo primeiro e Juan Bianchi o apoderado depois os quais se ocuparam de receber destas companhias e administrar os ganhos da renda do coliseu, funcionando até o agente Pedro Antonio López como fiador (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 36 frente. Cota: C-727-A). Com efeito, o

agente Juan Bianchi, interpelado polos herdeiros de Setaro que queriam cobrar os ganhos producidos, reconheceu explicitamente estas atribuições e que percebera umha determinada quantidade de renda das companhias arrendatárias nestes anos, corroborando a continuidade da atividade teatral¹²⁸. Somente num caso, seguindo com o documento do embargo, pudemos identificar o nome dumha companhia que passou polo teatro Setaro de Ferrol nestes anos nom tendo deixado pegada documental, a companhia dum titiriteiro denominado Colmani ou Colmán —é vacilante a ortografia- de origem valenciá¹²⁹.

A prova mais conclusiva desta relação comercial e da continuação do espetáculo chegou através dum documento específico intitulado “Como se formo la cuenta de los alquileres que produjo la casa” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólhos 38 frente-39 verso. Cota: C-727-A). Neste documento descreve-se que o coliseu de Setaro estivo em ativo por três temporadas teatrais completas sem a gestom direta do empresário italiano, do 1773 ao 1775, e som oferecidas as cifras concretas de beneficios que gerou o seu aluguel neste tempo, ficando provado que a diversom teatral permaneceu nestes anos apesar do silêncio documental.

Noutro estado de cousas, outro tipo de evidências acumuladas contribuírom para a nossa defesa desta tese, tais como as numerosas referências na documentação primária corunhesa a companhias que naquele momento estavam encenando na Corunha mas que procediam do Ferrol ou acabavam de solicitar poder sair a “veranear” na cidade vizinha. Som todas estas provas de estas companhias terem estado em ativo no Ferrol, ainda nom tendo deixado constância nos livros municipais ferrolans. Por exemplo, após estas evidências do aluguel do coliseu de Setaro em Ferrol durante os anos 1773 e 1775 nom voltamos ter nengumha informaçom sobre teatro até o ano 1778, quando a companhia de Manuel de Lucía dirige umha solicitude de encenação ao concelho. Porém, nos livros municipais corunheses encontramos em 1775 diferentes pedimentos entregados por companhias cómicas espanholas em que se solicitava poder deixar a cidade da Corunha para poder trabalhar em Ferrol -no 30 de Janeiro de 1775, dirigido pola companhia cómica espanhola de José Navarro (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1775. 30 de Janeiro. Fólho 14frente-15verso. Cota: C- 64) e no dia 16 de Novembro é a companhia espanhola de Manuel de Lucía a que solicita “poder salir de esta Ciudad en lo que resta del año, à outra cualesquiera” para poder se recuperar das dívidas contraídas pola companhia (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1775. 16 de Novembro. Fólhos 252frente-253frente. Cota: C- 64). Sem dúvida no segundo caso nom temos a certeza de que a companhia se dirigisse ao Ferrol, ainda que seja umha hipótese consistente já que era o mais habitual por proximidade e tradiçom, como se vê no pedimento da companhia de José Navarro; contodo, nos dous casos estes pedimentos nom sabemos a resposta da câmara corunhesa porque esta nom se registrou. Contrariamente, o que podemos certificar é que um ano mais tarde, em 1776, a mesma companhia cómica de Manuel de Lucía foi efetivamente autorizada em pleno polo concelho corunhês para deixar Corunha e se instalar em Ferrol (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1776. 9

¹²⁸ “Juan Bianchi, vecino de esta villa, ante V.m. como mas aia lugar digo, áverseme encargado Judicialm.te del cuidado de la casa que en esta dha. v.a quedò del difunto, ympresario de òperas Nicolas Setaro, Arrendarla, y percivir sus productos, durantte cuio tienpo lo he echo de dos mil settecientos sesenta y cinco reales [...]” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólho 40 frente. Cota: C-727-A).

¹²⁹ “[...] y satisfizo el titirittero Colmani ciento y cinco reales de vellon y el referido Juan Bianchi un mil reales de dha Moneda que constan del recibo compulsado que con las partidas componen un mil ciento y cinco Reales de vellon de los que revaxados ciento y cinco que Entrega a mi escrivano [...]” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólho 15 verso. Cota: C-727-A).

de Maio. Fólios 62verso-63frente. Cota: C- 64), ainda nom havendo, como de costume nestes anos, na documentação ferrolá nengumha constância desta chegada –pois a primeira referência à companhia de Manuel de Lucía nos livros ferrolans somente apareceu no ano 1778-. Portanto, logo dum silêncio considerável no Ferrol no que respeita à receçom de solicitudes de licença, em 1778 foi tramitado polo concelho com os procedimentos adequados a solicitude de permissom de Manuel de Lucía (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1778. 29 de Maio. Fólios 154frente-154verso. Cota 382).

Mas no 1779 impujo-se novamente a ausência de notícias teatrais na documentação administrativa municipal, embora neste ano existissem importantes provas documentais doutras fontes testemunhais, entre elas as memórias e as cartas de John Adams e do seu filho John Quincy Adams em que se referem às suas experiências como público de diferentes produtos teatrais (Adams, J., 1961 [1779]; 1973 [1779]; 1981 [1779]). Vários autores coincidem em defender que mui possivelmente a funçom de ópera italiana a que assistira o político estado-unidense John Adams, o pai, fora encenada pola companhia italiana de óperas de Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini (Sánchez García, 1997: 58 e De los Ríos, 1998: 100) porque precisamente nessa mesma temporada estavam encenando na Corunha. Encontramos mais umha evidência de que se poderia tratar desta *troupe* italiana a partir novamente da documentação municipal corunhesa. Num memorial enviado pola companhia de italianos, onde pediam ao concelho corunhês umha rebaixa no pagamento da renda, indicavam a sua localização atual no Ferrol com data no 1 de Janeiro de 1780 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1780. Anexos. 1 de Janeiro. 112 frente. Cota: C-68), quando a funçom a que assistiu John Adams acontecera nesta mesma cidade menos dum mês antes, o 9 de Dezembro do 1779. Insistimos em que isto prova mais umha vez a relação comercial tam estreita entre estas duas cidades e a recolha mais efetiva de informaçoms teatrais da documentação primária corunhesa, onde sim figura o registro da solicitude de licença apresentada no concelho e as negociaçoms com a companhia.

A propósito da década de 1780 o silêncio informativo da documentação do Ferrol e da Corunha apontam para umha chave analítica diferente da anterior. Como temos exposto, este decénio destaca por umha drástica reduçom na atividade das duas cidades galegas examinadas e a escassa atividade registrada na documentação administrativa oficial limitou-se a festejos pontuais ligados a períodos de festas, porém, nesta década sim existe um fator material que limitou gravemente a organizaçom de funçoms de modo regular, a inutilidade dos coliseus públicos. Contodo, como acontece com a década anterior, mui possivelmente a atividade teatral e operática fosse maior do que mostram as fontes municipais administrativas e outras fontes primárias e secundárias permitem-nos completar esta lacuna documental. Neste sentido, o estudioso local Ramón de Arana (1906: 124) a partir do estudo dos livros do hospital de caridade localizou a organizaçom dumha funçom cómica benéfica em 1782 –da qual nom sabemos em que lugar foi executada se no velho coliseu ou algumha estrutura portátil-possivelmente organizada polas tropas da Marinha, as quais posteriormente realizárom a doaçom; nom ficando nengumha alusom a esta nos livros municipais do Ferrol, se calhar polo seu caráter circunstancial. Em 1788 finou o regente Carlos III e por este motivo anunciou-se um período de luto oficial, sendo proibida qualquer atividade nos teatros de Madrid durante este ano (Álvarez Barrientos, 2003: 1480) e, seguindo a tradiçom, mui possivelmente este veto se estendeu ao conjunto dos teatros do Reino. Porém, o 18 de Agosto de 1788 o procurador geral eletivo e o sindaco personero da Corunha enviam umha queixa à maioria capitular a propósito da confusom que tivo lugar durante a "dibersion publica de los Bolatines" (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1788. 18 de Agosto. Fólio 74verso-75frente. Cota: C-74). Este testemunho oficial indica a todas as luzes que nesse momento havia

umha companhia em ativo –desconhecemos por quanto tempo-, apesar do luto oficial polo monarca e que bem poderia ser a companhia de Lorenzo Ferzi, que encenou três anos antes e que também representava espetáculos de variedades (de bailado e de pantomimas) e que se oferecera a construir um coliseu alternativo. Mas, o que mais nos interessa desta informaçom é que, apesar da prova inequívoca da sua atividade, a sua solicitude de licença e a discussom da mesma nos plenos nom foi refletida nos livros de acordos corunheses.

Parece que com a passagem dos anos os défices informativos, especialmente no arquivo ferrolám, se foram emendando e o protocolo de tramitaçom das solicitudes de licença passara a ser cada vez mais sistemático e melhor registrado nas discussons plenárias; no entanto, as fontes documentais ferrolás continuavam sendo mais precárias do que as corunhesas. Em lógica com isto, em 1797 umha resposta do concelho a um memorial dos operistas italianos Antonio Marchessi e Carlos Barlasina expressava que no que atinge a preços e procedimentos de execuçom da companhia, estes seriam os mesmos "[...] que les estan impuestos antes de aora [...]" [(A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 7*. “Solicitudes de Compañías líricas 1794 – 1801”. Ano 1797. 23 de Março. Sem indicaçom de página. Cota C-727). Confirmava-se com este esclarecimento que umha companhia italiana de operistas estava em ativo naquele momento no Ferrol, apesar de nom existir nengumha alusom nos livros municipais à receçom e discussom dumha permissom de licença nem tampouco nengumha referência em geral à companhia.

Além do mais, devemos lembrar que as falhas no registro documental da prática teatral foi um problema inerente aos procedimentos arquivísticos peninsulares, que nom era padecido apenas polos arquivos galegos, mas também se dava noutras grandes cidades da Coroa espanhola, tais como Barcelona, Valencia, Cádiz, etc., como temos comentado. Este parece ser, portanto, um problema comum que deve ser encarado no estudo da atividade teatral deste período histórico, sabendo gerir a pesquisadora com as carências e limitaçons da documentaçom primária. Além do mais, o exemplo de Ferrol, particularmente durante o período que compreende de 1770 até 1779, serve para mostrar como os pesquisadores nom devem traduzir sem mais o silêncio documental como umha prova de falta de atividade teatral e sim devem recorrer a outras fontes alternativas para resgatar exemplos de funçons oganizadas.

Como conclusom com base nas análises expostas até aqui, e apesar das lacunas documentais existentes, podemos afirmar que Ferrol e Corunha, como cidades costeiras interconetadas, permitirom assentar nesta zona do Noroeste peninsular, graças à sua capacidade para atraírem companhias nacionais e estrangeiras, umha atividade teatral viçosa e estável organizada em temporadas. Aliás, o caso específico do Ferrol permite-nos elaborar a hipótese de que umha maior fortuna na conservaçom documental do seu arquivo faria incrementar as evidências de oferta teatral na cidade, aproximando-as aos dados existentes sobre Corunha, atendendo às dinâmicas evolutivas observadas e à inter-dependência de fluxos entre as duas cidades, apesar de esta hipótese, infelizmente, nom pode ser verificada empiricamente, ainda que também está apoiada por outras fontes historiográficas. O historiador Pietro Napoli-Signorelli de modo mui sintomático num volume historiográfico teatral, publicado no Reino de Nápoles e praticamente coevo do período estudado, associou a cidade do Ferrol com o principal circuito peninsular de produçom operística, somado a cidades como Barcelona e Cartagena, sugerindo-nos o reconhecimento que tinham as principais cidades galegas na historiografia daquela altura como destinos teatrais: "In Cadice si trova oggi la Commedia Francese e l'Opera Italiana. In Barcellona, in Cartagena, nel Ferol si rappresenta ancora l'Opera Italiana; e in Bilbao suole anche talvolta cantarsi qualche nostra Opera tradotta in Castigliano" (Napoli-Signorelli, 1813: 417). No capítulo sobre história teatral e operática em Espanha, escreve Máximo Leza (2003: 1699) que Ferrol e Corunha fariam parte dum reduzido grupo de núcleos urbanos –ao

lado de Cádiz e Puerto de Santa María ou Porto, no Reino de Portugal- que, em sua opinião, funcionaram como os pontos mais relevantes no acolhimento desta diversão pública. Para este autor foi chave o destacamento nestas urbes dumha numerosa presença de elites estrangeiras, ao funcionar como fator catalisador da prática teatral.

Outros elementos empíricos afixam esta tese. Se compararmos a cifra de companhias que trabalhavam anualmente com os dados doutras cidades da Coroa espanhola, podemos afirmar que o volume de oferta teatral da Corunha nom se afastava demasiado doutras cidades de maior envergadura. Este é o caso de Barcelona –com umha média de três companhias trabalhando em simultâneo-, cidade mais populosa, com maior renda e umha maior proporção de público potencial procedente das camadas socialmente mais elevadas¹³⁰. Fazendo um cálculo segundo o número de solicitudes de licença recebidas, 90 em total, e a sua distribuição por ano, excluindo a década inoperativa de 1780, a média de receção de solicitudes de licença é de três companhias por ano teatral somando estas duas vilas do Ferrol e da Corunha. Porém, estas licenças nom sempre duravam umha temporada completa e podiam ser apenas para encenar durante o Entrudo ou a Páscoa, como acontece com muitas companhias de volantes, e, de modo geral, as companhias procuravam repartir o ano teatral e as cidades com o fim de nom coincidirem no mesmo lugar e terem o monopólio do público. Contudo, na casa de comédias corunhesa no início da década de 90, duas companhias –a espanhola de Ignacio Cañizares e a italiana de Alfonso Nicolini- conseguiram conviver temporada atrás temporada e apesar das queixas recorrentes polos ingressos limitados. O investigador Xoán Manuel Carreira (1991: 121) mostra-se menos otimista neste ponto, colocando o foco nos graves problemas de subsistência económica a que aludiram estas duas companhias durante o tempo em que simultanearam os seus espetáculos. Porém, alargando a delimitação temporal poderemos conferir que este argumento da ‘penúria económica’ nom é exclusivo deste momento e desta circunstância, sendo que esta questão protagonizava as queixas das companhias e era habitualmente invocada funcionando como um elemento de negociação de melhores condições com as corporações. Aliás, parece que esta situação problemática nom se limitava aos confins do Reino da Galiza. Segundo o apoderado da companhia de Ignacio Cañizares, Gabriel Serrano, a convivência de duas companhias num único coliseu público sempre colocaria enormes dificuldades para a sobrevivência económica destas companhias, o que também era válido, em suas palavras, para cidades de muita maior envergadura como Madrid (*veja-se* Carreira, 1991: 122), como também defende Álvarez Barrientos (2003)¹³¹. Portanto, se de facto existiam estas dificuldades económicas e nom foram sobredimensionadas com umha finalidade negociadora,

¹³⁰ O mais habitual é que no Teatre de la Santa Creu trabalhassem umha companhia de óperas bufas italianas, outra companhia italiana de bailados e mais umha companhia espanhola de comédias, embora, de forma extraordinária, caso existissem suficientes expectativas de venda se tivesse unido umha companhia espanhola de zarzuelas, como aconteceu na temporada teatral 1769-1770 (Alier, 1990: 245). Contudo, dá ênfase Alier (1990: 312, 319) ao facto de que a combinação mais estável de companhias em Barcelona fosse de três troupes, e em tempos mais críticos quanto a bilheteira Barcelona chegou a ter umha única companhia representando –quer espanhola, quer italiana-. Assim foi nas temporadas 1774-75 e 1775-76 (Alier, 1990: 290, 292) e desde a temporada 1785-1786 a companhia suprimida foi a de bailado (Alier, 1990: 433). Tendo em conta isto todo, o número de companhias em ativo que ofereciam as cidades galegas, especialmente Corunha, nom se diferenciava de modo tam relevante do que apresentavam urbes muito maiores e com condições para a atividade teatral e operática que se esperariam muito mais favoráveis e decisivas.

¹³¹ “A los cómicos se les remuneraba por dos conceptos: por «partido», que era una cantidad fija y diaria, y por «ración», sólo los días que trabajaban. La cantidad [1488] variaba según la categoría y puesto del intérprete. Hay que indicar que los actores cobraban después de haberse descontado del producto líquido los «gastos del tablado», es decir, lo relativo a la puesta en escena, carteles, copia de papeles, decorados y pago al autor de la comedia, cuando era nueva. Esto ocasionaba que no siempre cobraran lo estipulado, por falta de fondos para ello [...]” (Álvarez Barrientos, 2003: 1488).

estas pareciam afetar todas as cidades da Coroa espanhola por ser um fenómeno inerente à precariedade do ofício dos empresários e dos atores e atrizes.

Outro elemento que ajudou a referendar a tese proposta é o exame dos ingressos que gerava cada espetáculo teatral e operático nas cidades em causa. Assim, no que atinge ao Ferrol, nom tendo sido localizados documentos específicos nos arquivos municipais que recolhessem os réditos dum dia de funçom, resulta útil um cálculo realizado por Ramón de Arana (1906) a partir dos antigos livros do hospital de caridade do Ferrol, que nos permitem concluir que os benefícios das encenaçons destinados a esta instituiçom de assistência nom eram desdenháveis tendo em conta as caraterísticas da cidade. Perguntava-se em 1906 Ramón de Arana (1906: 124), “¿Qué rendimientos pecuniarios producían las representaciones teatrales en el «coliseo» de Settaro?” e ele mesmo respondia advertindo das dificuldades de oferecer umha quantidade exata: “No es fácil especificarlos hoy debidamente, no sólo por la carencia de datos precisos, sino también por las frecuentes alteraciones en los precios de las localidades y entrada”. Porém, conseguiu obter a cifra de ganhos polos bilhetes vendidos nalgumhas funçons específicas cuja arrecadaçom ia ser encaminhada para financiar o hospital de caridade. Indica De Arana (1906: 124) que em 1782 o coletivo de militares da cidade reunira 1.400 reais de benefícios numha encenaçom de comédia, enquanto em 1791 estes aumentárom até 1.832 reais num único espetáculo de comédias e em 1792 noutra obteve o concelho para o hospital 1.096 reais. Comparando estes ganhos com as cifras de Madrid achegadas por René Andioc (1988: 39) obtemos que se em Ferrol em 1791 se reuniram 1.832 reais numha funçom, em Madrid unos anos depois, em 1793 e 1794, a média de ingressos diária nos coliseus das companhias cómicas da capital da Corte quase quatriplicava estas cifras, situando-se entre 5.900 e 7.800 reais por dia. Contodo, proporcionalmente, atendendo às diferenças quanto a populaçom e a que em Madrid eram várias as casas públicas de comédia em ativo cada dia, sendo no Ferrol e na Corunha umha apenas, os números nom estão tam afastados entre estas duas cidades. Isto significa que os espetáculos nas urbes galegas estudadas tinham um importante seguimento, sendo vendidos um número significativo de bilhetes para atingir essas cifras de arrecadaçom com umha única funçom. Precisamente, no final deste capítulo quarto desenvolveremos um ponto específico sobre como a atividade teatral por causa dos seus píngues benefícios chegou a constituir umha importante via de subsistência económica para a fazenda dos concelhos do Ferrol e da Corunha, o que provocou que virasse um argumento explicitamente invocado na defesa da prática teatral.

Segundo todo o exposto, estas duas cidades galegas se afiançaram ano a ano a partir de 1768 como destino de interesse para as companhias itinerantes que operavam na Península. Assim sendo, a boa resposta do público galego urbano possivelmente deu a segurança suficiente às companhias espanholas e italianas para incluírem Ferrol e Corunha como pontos regulares nas suas *tournées* polo território peninsular. Paralelamente, o público das camadas elitistas e os agentes do campo do poder conspirárom para assegurar a continuidade da oferta teatral e operática na Galiza urbana deste período, protegendo a diversom teatral e operática apesar das diferentes crises económicas, alimentares ou bélicas¹³² (prova disto som as sérias ameaças de

¹³² Neste sentido, os anos em que eclodem a atividade operática estável -1768 e 1769- som paradoxalmente, segundo aponta Artaza Montero (1994: 41) os anos “más duros del siglo XVIII” por causa da acumulaçom de colheitas ruins polo excesso de chuvas e a fome derivada disto, assim como a expansom da peste; porém, nada disto impediu que os públicos do Ferrol e da Corunha respondessem positivamente à instalaçom da companhia de Nicolà Setaro. Por seu turno, Ramón de Arana (1906: 120) surpreende-se disto mesmo quando encontra sólidas e extensas provas na documentaçom municipal da alta demanda teatral que prevaleceu no Ferrol sem dar mostrar de desfalecimento nem por causa da pobreza extrema em determinados anos, nem polo risco iminente dumha invasom por mar, nem polo elevado endividamento da populaçom ferrolá:

"Quien registre los documentos curiosos que se custodian en el voluminoso legajo 85 del Archivo Municipal, experimentará, sin duda alguna, muy viva sorpresa.

invasions na década de 1800 pola forte instabilidade política, que se efetivaron com a entrada das tropas napoleónicas) e visando superar as circunstancias desfavoráveis com soluçons inovadoras (por exemplo, a habilitaçom de espaços inusitados como coliseus temporários para lutar contra o estado ruinoso dos coliseus públicos, etc.).

4.3. DINÁMICAS DE APOIO TEATRAL DAS INSTITUIÇONS DO CAMPO DO PODER

Umha vez exposta no sub-capítulo anterior a relevante atividade teatral que atraírom as cidades do Ferrol e da Corunha, é o nosso objetivo agora verificar o nível de apoio que os pedimentos de permissons teatrais das companhias concitárom nos agentes do campo do poder, se, efetivamente, estas solicitudes fôrom aceites polas instituçons municipais. Para isto, implementaremos umha análise quantitativa que toma como corpus fundamental as respostas que os governos locais dérom nas votaçons sobre a concessom das licenças às companhias teatrais e operáticas que assim o solicitaram. Na segunda parte deste sub-capítulo aplicaremos umha abordagem de tipo qualitativo, ao examinar os discursos depostos nos plenos teatrais e, em concreto, os critérios que subjazem nas escolhas dos agentes do poder que permitem explicar as dinámicas de apoio dos gráficos e que, em última instância, constituem uns fatores determinantes que condicionam as decisons do campo do poder sobre a atividade teatral. Finalmente no sub-capítulo 4.3.3. centraremos-nos novamente nas razons mais genéricas utilizadas para defender ou abjurar da atividade teatral e operática, neste caso ocupando-nos dos critérios consensuados pola maioria capitular e que acabárom fazendo parte do argumentário oficial das instituçons de poder, municipais mas também monárquicas.

4.3.1. Análise evolutiva do apoio teatral das instituçons do campo do poder

Em primeiro lugar, ocuparemos-nos de estudar as dinámicas gerais de apoio que as maiorias capitulares dos concelhos oferecerêrom à diversom teatral e operática e a sua plasmaçom em gráficos a partir dumha série de perguntas formuladas: qual foi a taxa geral de aprovaçom que atingirom as solicitudes das companhias? E em funçom das cidades? E segundo o tipo de companhia solicitante? E qual a evoluçom destas cifras de apoio por década? No decurso do comentário analítico destes gráficos, introduziremos alguns fenómenos qualitativos que, ao nosso ver, pudêrom condicionar estes processos de apoio. No entanto, é especialmente necessário aqui lembrar que nom queremos elaborar neste ponto umha análise acabada sobre esta questom, pois, na realidade, se reflexionamos sobre isto, repararemos em que é a tese no seu conjunto a que, com efeito, responderá a quais os interesses do campo do poder em apoiar o fenómeno teatral e os meios para levá-lo à prática por ser este o seu *leit motiv*. Por último, examinaremos, como foi anunciado, os critérios que mais aparecem nas discussons plenárias

No es fácil sospechar, -pues, nadie, hasta ahora, y que yo sepa, se ocupó en la Historia del Teatro en Ferrol, - que en nuestra antigua villa, y desde mediados del siglo XVIII, se conservasen las más decididas aficiones á los espectáculos escénicos, pero con una intensidad verdaderamente insólita, sobre todo si se tienen en cuenta las vicisitudes dolorosas por que atravesó el Departamento en consecutivos períodos.

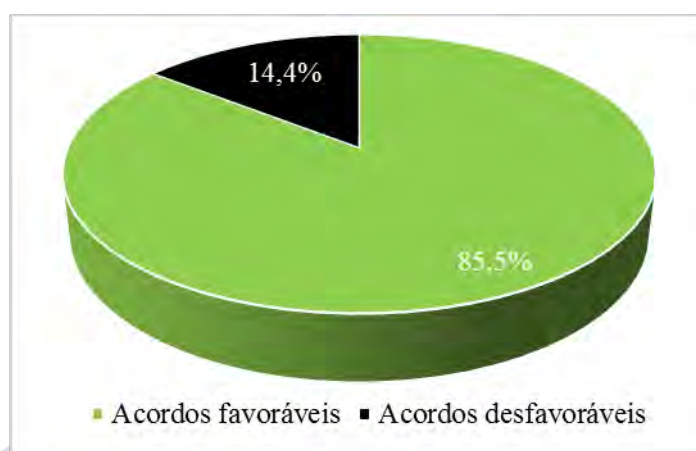
El hambre horrible que dejó sentir sus aterradoros efectos en miles de hogares; la continua zozobra de que el codiciado puerto y sus Arsenales magníficos fueran bloqueados y cayeran en poder de las Escuadras de Francia ó Inglaterra; las incidencias de las guerras encarnizadas en que nuestra Nación se viera comprometida; la escasez de numerario, quizas sin precedentes en los anales del Mundo, cuando llegaron á endeudarse cincuenta y ocho mensualidades á los cuerpos de la Armada en Ferrol [...]; nada, en fin, conseguía domeñar los gustos reinantes en épocas tan azarosas".

para justificar a preferência dos agentes capitulares por um determinado tipo de companhia e modelo repertorial e nom outro.

Análise quantitativa do apoio teatral no Ferrol e na Corunha

Antes de mais, é prioritário avaliar o resultado conjunto das solicitudes de licença discutidas e tramitadas polos dous concelhos estudados para observar se a dinâmica predominante é positiva ou negativa para a atividade teatral, o que refletiremos no seguinte gráfico em forma de percentagem:

Gráfico 9. Taxa geral de aprovaçom e denegaçom de solicitudes de licença (em %):

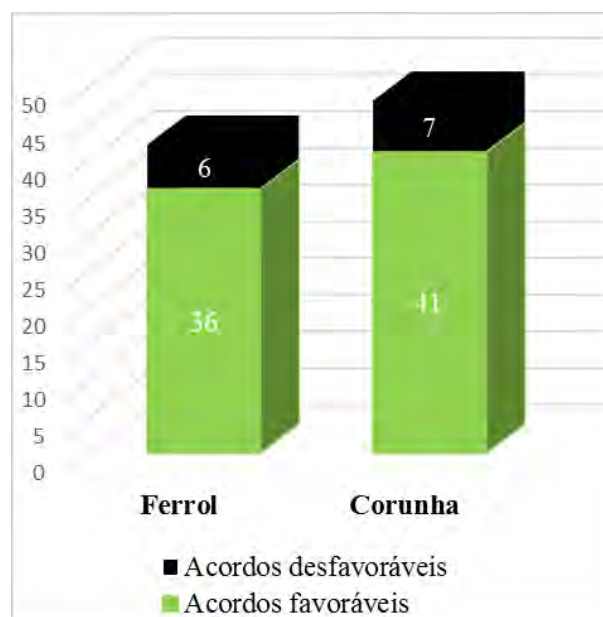


Fonte: Elaboraçom própria a partir de dados primários.

O gráfico obtido é incontestável na medida em que expom com clareza que no Ferrol e na Corunha predominou numha cifra mui elevada de apoio teatral, de quase 90%, concretamente 85,5%, a tendência a aprovar as solicitudes de licença que eram processadas, enquanto apenas 14,4% das solicitudes recebidas eram denegadas em conjunto polas duas câmaras estudadas. Estas percentagens correspondiam em números concretos com 77 acordos com resposta favorável frente a 13 acordos com resposta negativa pola maioria capitular de 90 votaçons plenárias realizadas nos dous concelhos.

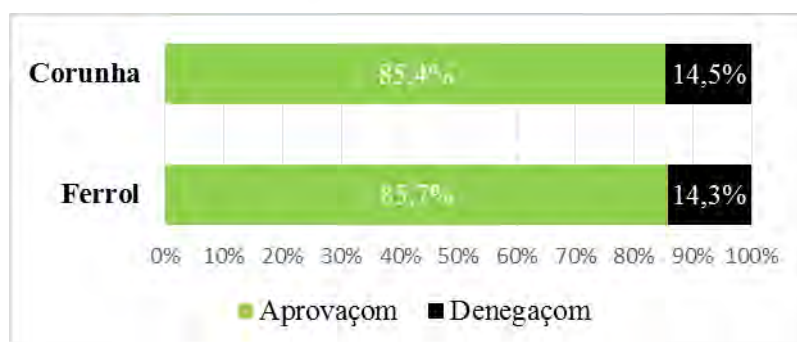
A conclusom é óbvia. Apesar das discrepâncias que, como analisaremos, em determinados anos existem com determinadas companhias ou dos anos de perseguiçom das *troupes* italianas pola legislaçom real, no período balizado que compreende do ano 1768 até o 1806 primou umha tendência mui elevada por parte das instituïçons de poder local a apoiarem as diversons teatrais e operáticas, com umha taxa mui reduzida de solicitudes denegadas.

Se atendermos à distribuïçom dos acordos favoráveis e desfavoráveis por cidades, observaremos no seguinte diagrama umhas cifras consideravelmente equilibradas:

Gráfico 10. Cifra de acordos favoráveis e desfavoráveis sobre licenças segundo a cidade (em n°):

Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

A câmara corunhesa outorgou 41 acordos positivos à autorização de licenças, diante dos 36 acordos favoráveis da câmara ferrolá. Destaca a este respeito a proximidade entre as duas cidades em número de acordos positivos e a escassa diferença tem umha explicação simples, o facto de o concelho do Ferrol ter tramitado 6 solicitudes menos que o concelho corunhês (verifique-se o gráfico 1). Além disto, a representação ponderada em função do número de solicitudes de licença geridas por cada concelho faz com que a percentagem final de aprovação do concelho do Ferrol (85,7%) seja por apenas três décimas percentuais superior que a percentagem positiva da câmara corunhesa (85,4%), portanto sendo a percentagem de aprovação entre as duas cidades quase idêntica:

Gráfico 11. Taxa de aprovação e denegação de solicitudes de licença por cidade (em %):

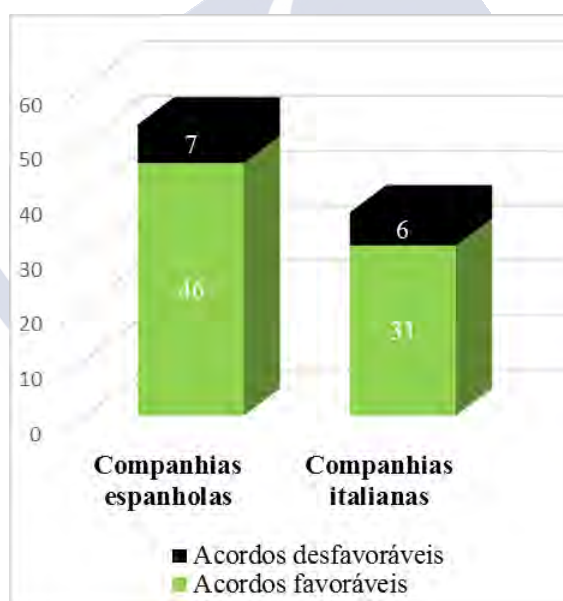
Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

Estes equilibrados dados incidem na tese -explicada no capítulo 4.2.- da simetria e interdependência de processos teatrais que apresentavam estas duas cidades, não apenas em termos de captação de companhias mas, como podemos ver, também a respeito das políticas teatrais

implantadas pelas instituições de poder. Esta conclusão confirma, por outro lado, a viabilidade de termos selecionado estas duas cidades na presente pesquisa e termos aplicado hipóteses comuns, apesar das especificidades económicas, sociais ou políticas dos dois espaços, que traremos para a análise. A este respeito, um acordo municipal corunhês comentava precisamente em torno da vontade da companhia de Ignacio Cañizares de se deslocar ao Ferrol desde Corunha as características parecidas destes dois núcleos, especialmente no que se refere às condições de funcionamento da atividade teatral, aos índices de demanda do público: “[j] resulta que tanvien quiere [a companhia de Cañizares] representar medio año comico en la villa del Ferrol, cuya numerosa poblacion y oficialidad iguala [a Corunha], sinò excede en numero de aficionados al teatro” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 19 de Maio. Fólio 369frente-369verso. Cota: C-76).

A aplicação do parâmetro por tipo de companhia como condicionador das cifras de aprovação deita uns resultados bastante próximos, especialmente na representação percentual. Mas primeiro observemos as cifras absolutas que se podem examinar no seguinte diagrama:

Gráfico 12. Cifra de acordos favoráveis e desfavoráveis sobre licenças segundo o tipo de companhia (em nº):



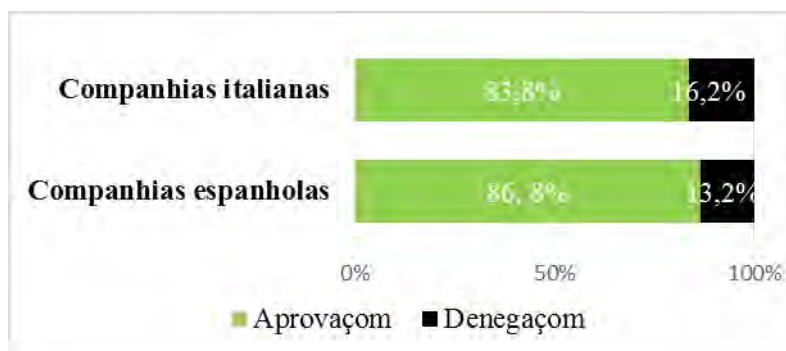
Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

As discrepâncias nas cifras totais entre as companhias espanholas e as companhias italianas podem atribuir-se a um elemento chave, o número significativamente maior de solicitudes de licenças apresentadas pelas companhias espanholas (53 solicitudes, consulte-se o gráfico 2.) do que por companhias operáticas italianas (apenas 37 solicitudes, veja-se o gráfico 2.), do que resulta um saldo de 16 solicitudes mais para as companhias cómicas, umha diferença nom negligenciável.

Isto provoca que aconteça algo parecido ao que temos visto quanto aos índices de aprovação segundo a cidade e o concelho que esta distância considerável em números absolutos, se analisada percentualmente em função do número de solicitudes tramitadas, devolve umhas percentagens de aprovação bastante próximas entre as duas cidades. O

resultado final acaba sendo de três pontos percentuais mais em favor das companhias espanholas, com 86,8% de aprovação, sobre as companhias italianas, que atingem 83,8% de aprovação, ainda que neste caso as percentagens corroboram os números absolutos, segundo os quais as companhias espanholas já reuniam um número de licenças aprovadas significativamente maior, como se observa no seguinte gráfico:

Gráfico 13. Taxa de aprovação e denegação de solicitudes de licença por tipo de companhia (em %):



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

A análise diacrônica da evolução desta taxa de aprovação será muito mais esclarecedora à hora de explicar esta ligeira diferença percentual que, apesar de todo, foi superior a 80%, demonstrando uma firme anuência das instituições galegas municipais com a atividade teatral e operática.

Neste sentido, primeiramente, a quantidade de projetos de edificação de casas de comédias financiados ou auspiciados pelas instituições políticas locais e os seus agentes —que, como veremos, podiam doar os fundos para a construção e virar proprietários ou simplesmente promotores e administradores— materializam, até em forma de ajudas económicas, o interesse dos governos municipais no estímulo dos espetáculos de modo regular. Esta vontade evidenciou-se especialmente nos anos mais problemáticos para a continuidade teatral pelo estalido de acontecimentos políticos, económicos ou de segurança pública que a dificultavam. A este respeito, o incêndio que em 1778 destruiu completamente o teatro público da cidade espanhola de Zaragoza levando-se as vidas dumha parte importante do público ali reunido provocou que se colocasse em questão a viabilidade da organização dos espetáculos teatrais e operáticos que concentravam tantas pessoas com escassas fórmulas de evacuação e que durante certo tempo a Coroa proibisse cautelarmente esta atividade. No entanto, Ferrol e Corunha foram das poucas cidades peninsulares, acrescentando a Barcelona e Cádiz, cujos governos municipais decidiram negligenciar as últimas normativas reais e não suspender as encenações (Máximo Leza, 2003: 1700). Outro motivo de grande importância para anular a atividade teatral e operática era a defunção de qualquer integrante da família real, que geralmente ia seguida dumha “Real Orden” que obrigava a todos os concelhos da Coroa espanhola a decretar luto oficial e impedir qualquer expresso de festejo público, incluídas as funções teatrais. Os diretores das próprias companhias eram cientes da existência deste empecilho após um acontecimento político desta magnitude, como reconhecia em 1789 o próprio empresário cómico Juan de Solís num pedimento de licença enviado ao concelho do Ferrol (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 16 de Julho. Fólio 49verso-50frente. Cota:

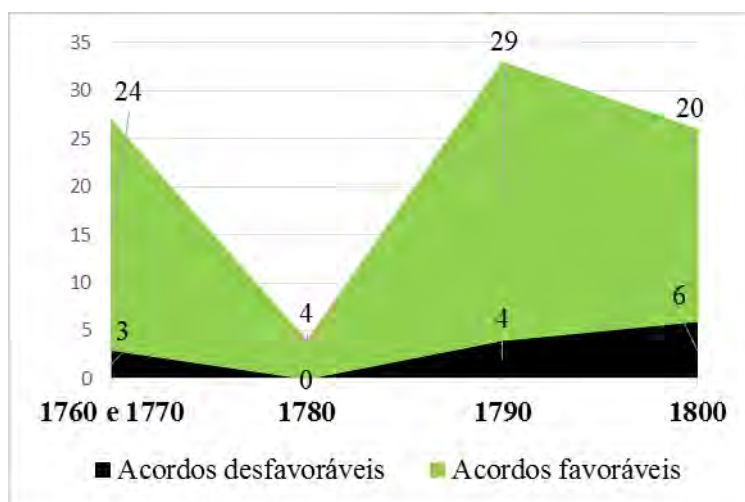
384). No entanto, também perante esta adversidade, os concelhos galegos implementáram estratégias para contorná-la. Assim sendo, logo da morte da “Princesa de Asturias” em 1806, a maioria capitular, contra a resistência dum grupo de capitulares eletivos, decidiu aprovar a licença para a companhia cómica de Bartolomé Alegre, embora estando oficialmente declarado o período de luto oficial –aliás, no mesmo pleno em que se discute esta solicitude de licença fora lida a comunicação real que o decretava-. Para isto o acordo municipal decidiu apoiar-se nos argumentos oferecidos pelo próprio Alegre, que aduzira que na Corte se continuaram permitindo as diversões públicas apesar do luto oficial -colocando como prova os jornais da altura-, ou que a numerosa tropa militar ia seguir precisando de distrações (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1806. 10 de Junho. Fólio 42verso-43frente. Cota: C- 84). Por outro lado, algumas decisões mui concretas das câmaras, para além das próprias concessões de licenças ou dos discursos justificadores, assinalavam de forma subtil o interesse dos concelhos em assegurar a organização regular de funções teatrais para os públicos das cidades que administravam, como, por exemplo, a novidade da exigência colocada pelo concelho do Ferrol às companhias de recuperarem os dias de função que não pudessem ser realizadas por doença dalgum integrante da companhia ou por qualquer outro motivo:

12ª Quando alguna indispensable ocurrencia ò enfermedad pribase a la Compañia de hacer en una semana las òperas que hà estipulado deberá resarcirlas al Publico en las Semanas Siguientes precediendo à uno y otro la noticia del Gobierno (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2. Disposiciones para a boa orde do teatro*. Ano 1795. 24 de Outubro. 50 frente. Cota C-727).

O que se perseguia com este regulamento era certificar que exatamente todas as encenações aprovadas tinham sido efetivamente encenadas ou acabariam sendo-o, garantindo a oferta de lazer para a cidadania dum determinado lugar e os ganhos que foram prometidos com as encenações –pois no Ferrol era habitual que o ‘imposto teatral’ às companhias fosse aplicado a partir dumha determinada percentagem sobre o preço de cada bilhete, como será analisado no sub-capítulo 4.3.2.2.-. À luz desta ansiedade por garantir as diversões teatrais o maior tempo possível e com a maior estabilidade, podemos explicar igualmente a resolução da câmara corunhesa de aprovar em 1804 em favor da companhia de Bartolomé Alegre umha licença por três anos consecutivos, o maior tempo de validade que temos registrado para umha contrata (consulte-se A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1806. 31 de Outubro. 134reto – 135frente. Cota: 397, pois ao contrário do habitual acedimos a esta informação graças à cópia da contrata conservada nos livros municipais do Ferrol de 1806).

A evolução do apoio teatral no Ferrol e na Corunha

Nas seguintes páginas aplicaremos a variável temporal à análise das dinâmicas de aprovação/desaprovação da atividade teatral, analisando sempre primeiro as cifras absolutas para logo examinar os resultados percentuais:

Gráfico 14. *Evolução da cifra de acordos favoráveis e desfavoráveis sobre licenças (em n°):*

Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

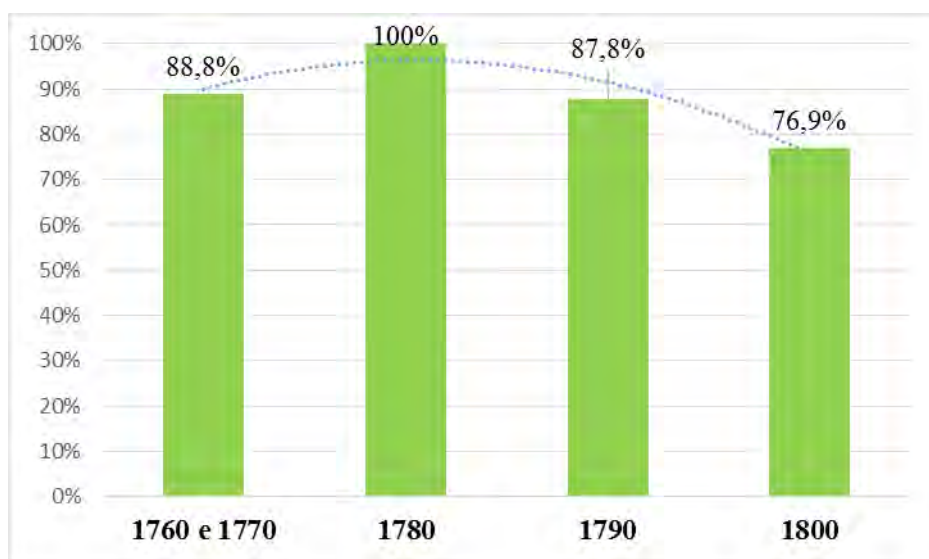
Lendo a gráfica que vimos de mostrar, esta indica que nos decénios de 1760 e de 1770 tem lugar umha inclinação mui positiva das corporações galegas com as diversões teatrais, pois como indica o gráfico 14., que acabamos de incluir, estas aprováram 24 licenças a companhias e só em três casos recusáram estas solicitudes. Começou, portanto, com força a dinâmica de concessão de licenças nas cidades galegas analisadas, o que deixa ver a existência dumha expectativa prévia nas autoridades locais com esta forma de lazer ou, quanto menos, o nom predomínio dumha animadversão, com cifras mui baixas de rejeitamento. Na década de 1780 o panorama mudou radicalmente e, como assinala o gráfico 14., ainda que nom se regista nengumha licença recusada, o número de licenças aprovadas é apenas de quatro permissões, o que está irremediavelmente ligado a um descenso abrupto no número de solicitudes de licença rececionadas. Já no decénio de 1790 o número de licenças aprovado incrementa-se notavelmente a 29 acordos favoráveis, cinco mais que os obtidos polas companhias nas décadas de 1760 e 1770, indicando um crescimento no apoio e na aposta das instituições locais polos espetáculos teatrais e operáticos, ainda que, ao mesmo tempo, o número de acordos desfavoráveis se incrementa ligeiramente, em particular num acordo negativo mais a respeito destas décadas iniciais. Na década de 1800 tem lugar umha nova queda em termos de apoio teatral das instituições de governo, sendo que o número de acordos positivos reduz-se abruptamente em nove acordos, ao tempo que o número de acordos negativos soma dois mais a respeito de 1790.

Devemos reparar em que esta evolução temporal dos índices de aprovação -sem atendermos ao tipo de companhia ou à cidade em que esta votação plenária é realizada- desenha em termos gerais umha linha que é mui semelhante à que ofereciam os gráficos evolutivos sobre captação de solicitudes do sub-capítulo precedente 4.2.2. Especialmente no gráfico 4. em que ficava representada a evolução da cifra de solicitudes de licença recebidas é onde se observa com maior clareza estas concomitâncias. Assim, podemos ver a mesma linha evolutiva desenhada, subindo com força nas primeiras décadas tanto em número de licenças apresentadas como respostas positivas a estas; com um descenso abrupto destes dois indicadores em número na década de 1780 e com umha prodigiosa recuperação em 1790 (tornando-se a década mais

favorável para as companhias espanholas e italianas, por ser o período em que remetem maiores solicitudes de permissom para os concelhos galegos e também a etapa em que estas som respondidas de modo mais favorável); e, por último, na década de 1800 esta linha volta ser descendente nos dous gráficos analisados (gráfico 4. e gráfico 14.), com um desgaste quanto ao período anterior algo mais agudizado no que respeita ao indicador do apoio teatral (gráfico 14.) do que quanto à oferta teatral que existia nesta década (gráfico 4.).

De qualquer jeito, estas dinâmicas podem ser vistas com maior pormenor no seguinte gráfico que expressa os resultados em forma da percentagem de apoio para cada período:

Gráfico 15. *Evolução da taxa de aprovaçom das solicitudes de licença no seu conjunto:*



Fonte: Elaboraçom própria a partir de dados primários.

Neste gráfico evolutivo por percentanges ainda resulta mais expressiva a altíssima quota de aprovaçom que recebêrom todas as solicitudes de licença tramitadas, sendo que todas as décadas, com exceçom da convulsa década de 1800, apresentam umha taxa de aprovaçom de mais de 80%, verificando novamente o importante apoio conferido polas instituições políticas municipais em todas as fases históricas estudadas.

Por outro lado, o cálculo das percentanges, embora confirme de modo geral as análises realizadas até aqui, achega um maior caudal de informaçom que matiza ligeiramente os dados do anterior gráfico 14. sobre o apoio teatral em números absolutos. Assim sendo, a percentagem de aprovaçom para as primeiras décadas eleva-se até 88,8%, ao ponto de que neste gráfico podemos ver mais claramente como esta percentagem até supera ligeiramente –exatamente num ponto- a percentagem correspondente para a década de 1790, de 87,8% (veja-se gráfico 15.), embora em números totais os acordos favoráveis fossem maiores na década de 1790 -29 acordos- do que nas décadas de 1760 e 1770 -24 acordos- (veja-se gráfico 14.). Este gráfico por percentagem confirma as teses avançadas no comentário do gráfico anterior a propósito da grande expetaçom criada nos governos municipais durante os primórdios da estabilizaçom do fenómeno teatral com esta forma de diversom pública, ao mostrarem estas instituições locais umha altíssima predisposiçom. Apesar do afirmado, a percentagem de concessom de licença para a década de 1790, de 87,8%, segue sendo umha cifra mui positiva em termos de apoio

teatral e operático efetivo. Este dado é mais meritório ainda se tivermos em conta elementos qualitativos como que nesta década foi quando se desenvolveu um longo pleito no concelho da Corunha entre umha companhia italiana, a de Alfonso Nicolini, e umha espanhola, a de Ignacio Cañizares –que analisaremos polo miúdo em próximas páginas- e as pressões de agentes capitulares corunheses que visavam conceder a licença a umha destas companhias e retirar-lha à outra e vice-versa, o que *a priori* poderia acrescentar os acordos desfavoráveis. No que respeita à década de 1800, precisamente é neste gráfico evolutivo por percentagens onde se observa com maior pormenor como a queda da passagem do 1790 até o 1800 foi especialmente marcante, oferecendo umha quota de aprovaçom de 76,9%, a cifra mais moderada de aceitaçom de solicitudes de licença que se tem registrado por cada década. Esta é umha etapa, portanto, em que a desconfiança a propósito da diversom teatral, mas sobretudo da diversom operática, se instala nas corporaçoms galegas, processo que está plenamente imbricado com as convulsos políticas deste período, que já foram enunciadas e que serão estudadas com maior pormenor nas últimas páginas deste sub-capítulo. Deixamos para o final a década de 1780 porque o seu resultado merece particular atençom. Umha percentagem tam alta, de 100%, associada a esta década (consulte-se o gráfico 15.) poderia levar a umha leitura preconceituosa que inferisse que este nível tam elevado de apoio teatral significasse umha boa saúde para o espetáculo teatral e operático com um volume de encenaçoms relevante e, porém, acontece justo o contrário. Nestes anos as duas cidades em jogo concentrárom umha atividade teatral mui pouco intensa e irregular, ao receberem conjuntamente só quatro solicitudes de licença (confira-se o gráfico 4.). No entanto, a existência de problemas materiais como os analisados –fundamentalmente a inoperatividade das casas de comédia públicas- nom implicava que nom existisse um desejo alto das autoridades políticas de poder oferecer funçoms regulares ao seu público urbano. Este fenómeno é precisamente o que decorre no decénio de 1780, enquanto o volume da oferta teatral era mui exíguo, os concelhos do Ferrol e da Corunha aparentemente mostravam um grau de receptividade mui elevado já que nom por acaso aprovárom as quatro solicitudes recebidas, que constituíam um índice de concessom de 100%, corroborando a análise avançada no gráfico precedente. Outros elementos de análise considerados no capítulo 4.2. encorajam esta mesma interpretaçom, como o facto de as câmaras ferrolá e corunhesa realizarem esforços por procurar e autorizar espaços alternativos em que as funçoms teatrais continuassem sendo encenadas. Contudo, ficam alguns pertinentes interrogantes que ainda nom conseguimos resolver como por que motivo nom tivo lugar um envolvimento maior das instituiçoms de governo local, que demonstraram a sua proclividade teatral anos atrás, durante o decénio de 1780 para a reconstruçom das casas de comédias, que tivo que esperar à década de 1790.

Seguidamente incorporamos o critério da cidade à avaliaçom das votaçoms existentes, favoráveis ou desfavoráveis:

4. RADIOGRAFIA DA ATIVIDADE TEATRAL NO FERROL E NA CORUNHA (1768-1806)

Gráfico 16. *Evolução dos acordos favoráveis e desfavoráveis no Ferrol (em n°):*

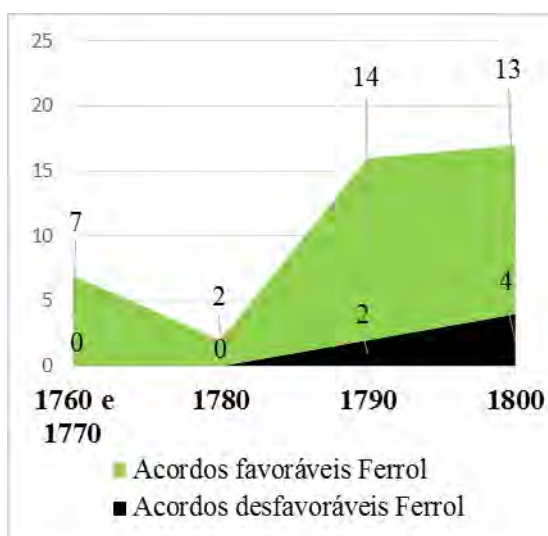
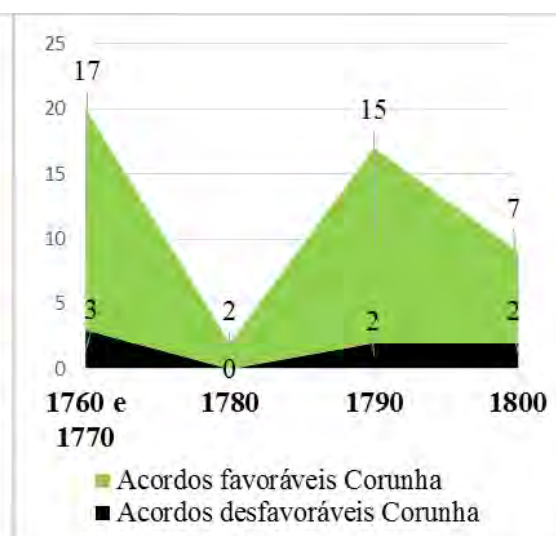


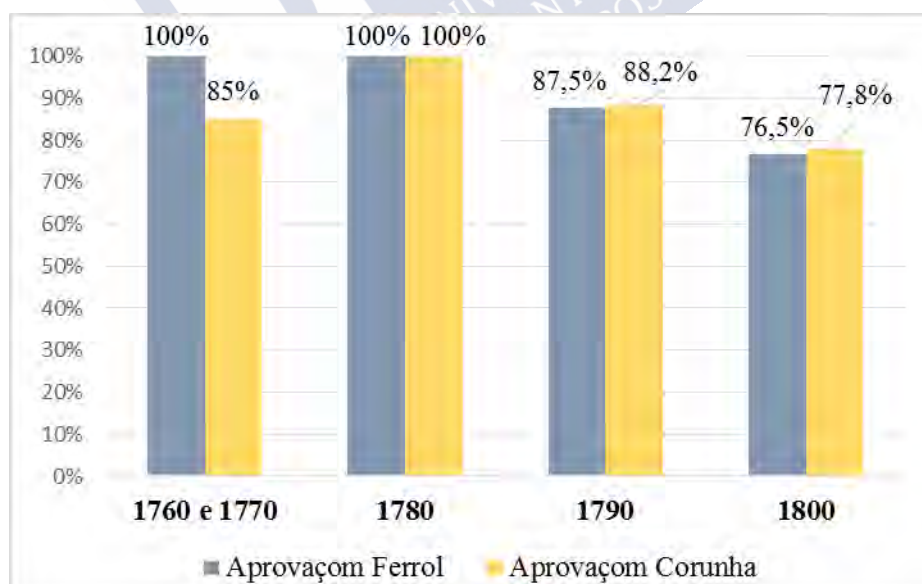
Gráfico 17. *Evolução dos acordos favoráveis e desfavoráveis na Corunha (em n°):*



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

Combinaremos os gráficos anteriores em números absolutos com o seguinte gráfico evolutivo com percentagens, para posteriormente analisarmos conjuntamente os três gráficos expostos:

Gráfico 18. *Evolução comparativa da taxa de aprovação segundo a cidade (em %):*



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

Ao implementarmos este novo indicador por cidade, encontraremos ao primeiro que tanto na câmara do Ferrol quanto na da Corunha existia um número mui superior de respostas favoráveis, em conformidade com a dinâmica geral de apoio político comentada até o momento.

Mas, sem dúvida, existem alguns aspetos diferenciais notáveis entre as cidades que merecem ser analisados.

Nas décadas de 1780 e 1790 é nas quais observamos um comportamento mais equiparável entre as duas cidades em causa, como se detalha nos gráficos 16. e 17. Quanto aos anos de 1780, como vimos de analisar, as cifras de apoio teatral fôrom mui altas e, aliás, distribuídas do mesmo jeito entre as duas cidades, dous acordos positivos e nengum negativo, resultando disto que Ferrol e Corunha partilhem 100% de aprovaçom, apesar da maior exiguidade das encenaçons (veja-se gráfico 18.). No que respeita ao decénio de 1790 estes resultados som também praticamente idénticos, somando apenas Corunha um acordo favorável mais mas equiparados em acordos negativos –somente dous cada umha delas-, o que fai com que apresentem umhas percentagens de aprovaçom que distam por menos dum ponto percentual e que som nos dous casos mui elevadas, mui perto de 90% (gráfico 18.). É nas décadas de início da atividade teatral regular onde encontramos as maiores oscilaçons em funçom da cidade e do seu governo local, como se observa nos gráficos 16. e 17.. Nas décadas de 1760 e 1770 Corunha recebeu um importante número de solicitudes de licença, 20 em total, enquanto Ferrol acumulou apenas sete solicitudes (esta tendência está melhor representada no gráfico 5.); porém, Ferrol aprovou todas as solicitudes apresentadas, a diferença da Corunha que denegou três delas. Estas diferenças especificamente nas denegaçons implicam divergências importantes nas percentagens ponderadas por número de votos, pois assim Corunha figura com umha quota de aprovaçom consideravelmente elevada, de 85%, e Ferrol, ao nom computar nengum voto negativo neste período, apresenta a melhor percentagem possível, de 100% de aprovaçom (veja-se gráfico 18.). Disto podemos inferir que ainda que nestes decénios a capacidade de captaçom de companhias foi menor para a cidade do Ferrol, o governo municipal exibiu umha vontade mui firme de salvaguardar toda a oferta teatral que chegasse à urbe, o que explica estas cifras de aprovaçom. No que respeita à década de 1800, nas duas cidades tem lugar umha regressom da atividade teatral, tanto no que respeita ao número de licenças rececionadas como no que atende ao apoio teatral demonstrado polos seus concelhos. Na Corunha a diminuiçom de solicitudes recebidas na Corunha é mui marcante a respeito da década anterior e das nove solicitudes recebidas, duas acabárom por ser denegadas; no Ferrol os números som aparentemente mais positivos, com 17 solicitudes recebidas, mas delas 4 recebem umha resposta negativa, o duplo que na Corunha (gráficos 16. e 17.). Isto último provocou que os índices de aprovaçom neste período das duas cidades fossem bastante próximos, afastados por algo mais dum ponto percentual, e somente um pouco mais moderados que nos períodos anteriores, correspondendo ao Ferrol 76,5% e a Corunha 77,8% (gráfico 18.) Em último lugar, apesar de todas as *nuances* indicadas por década, devemos ressaltar que mesmo distribuindo a quota de aprovaçom por cidades, esta segue sendo consideravelmente elevada, tendo em conta que a menor cifra de aprovaçom corresponde com a cidade do Ferrol e no dificultoso período dos anos de 1800 e, contodo, esta atinge 76,5%, predominando por muito as respostas positivas às solicitudes de licença.

Na continuaçom implementaremos à análise temporal o outro critério que temos empregado no decurso deste sub-capítulo e do precedente, a diferenciaçom por tipo de companhia, para observarmos se este é pertinente para a nossa análise, o que podemos conferir nos seguintes diagramas de evoluçom dos acordos por tipo de companhia, quer em números absolutos, quer em percentagens:

4. RADIOGRAFIA DA ATIVIDADE TEATRAL NO FERROL E NA CORUNHA (1768-1806)

Gráfico 19. *Evolução dos acordos favoráveis e desfavoráveis para companhias italianas (em n°):*

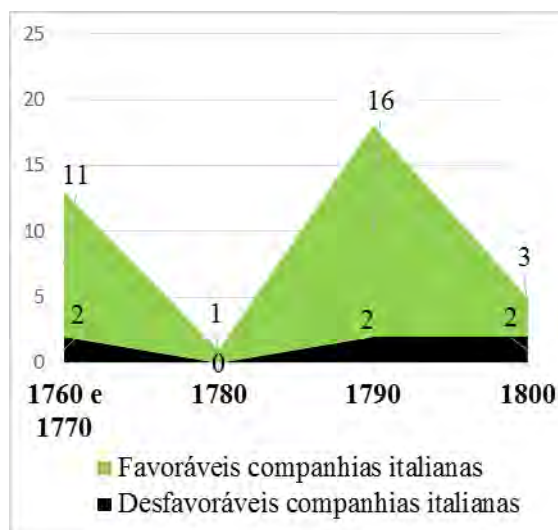
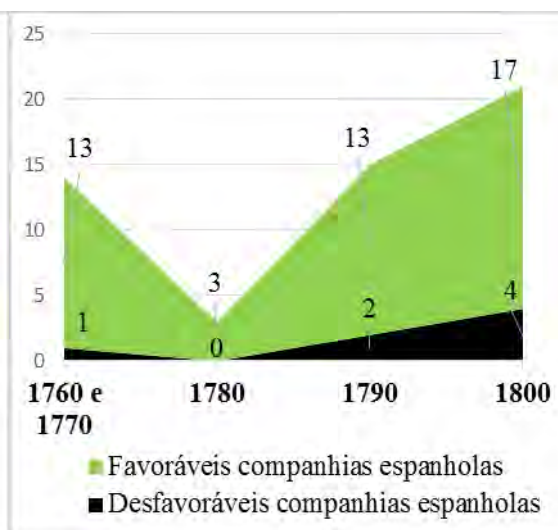
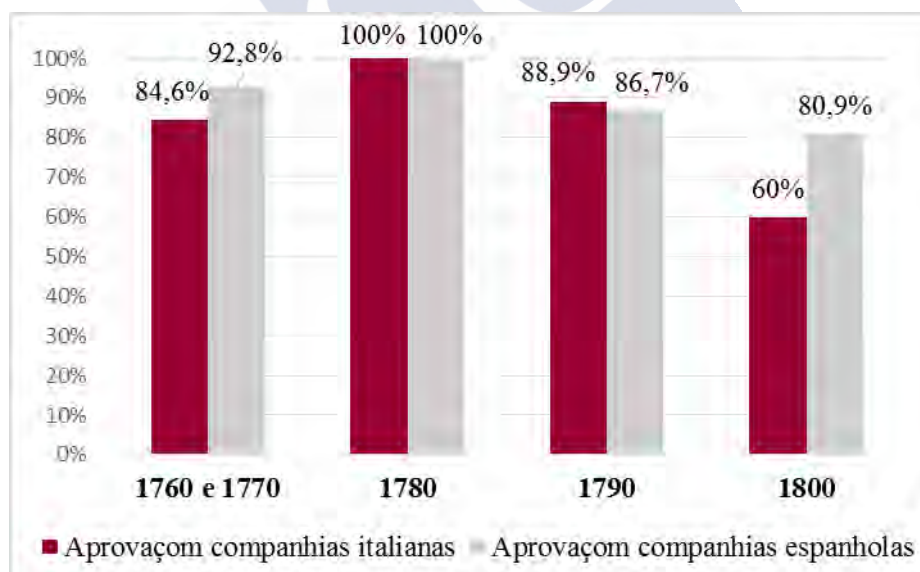


Gráfico 20. *Evolução dos acordos favoráveis e desfavoráveis para companhias espanholas (em n°):*



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

Gráfico 21. *Evolução comparativa da taxa de aprovação segundo o tipo de companhia (em %):*



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

A primeira leitura que pode ser feita é a compensação e equilíbrio de cifras entre os dois tipos de companhias em todos os períodos, com a exceção da conflituosa década de 1800. Não só isso, tendo em conta este último decénio pelas suas particularidades, podemos afirmar que as políticas teatrais das instituições de poder local com a atividade teatral e operática foi muito positiva para as duas formas de diversão, sem grandes diferenças, já que as percentagens de aprovação sempre se colocam por cima de 80%.

No que respeita às décadas de 1760 e 1770 podemos inferir que existiu umha desconfiança maior com as companhias italianas nos primórdios da estabilizaçom das funçons teatrais do que com as companhias espanholas –materializada em oito pontos percentuais de diferença-, sendo que se as companhias espanholas somárom 13 acordos positivos, as italianas dous menos, e mais ainda, as companhais operáticas recebêrom duas denegaçons frente a umha única só para as companhias cómicas (gráficos 19. e 20.). À luz destes dados podemos compreender que as companhias espanholas marquem mais de 90% de índice de aprovaçom, a cifra concreta de 92,8%, e em troca as formaçons italianas 84,6% de aprovaçom, sendo, apesar disto, um resultado também mui positivo (gráfico 21.). Quanto à década de 1780 se consultarmos unicamente as percentagens para cada tipo de companhia (gráfico 21.) tiraremos a conclusom de que tanto as companhias espanholas quanto as italianas tivêrom o mesmo índice de aceitaçom das instituiçons do poder, 100% de aprovaçom, e efetivamente assim foi. Mas, se repararmos no número de acordos positivos ou negativos, veremos que as companhias espanholas tivêrom mais fortuna, com três acordos positivos frente às italianas com um único acordo (gráficos 19. e 20.); porém, estas diferenças nom estám medindo a proclividade teatral que foi mui positiva e idêntica para os dous tipos de companhia, mas o volume de atividade teatral efetivo. A década de 1790 funciona praticamente como um espelho inverso dos resultados dos decênios de 1760 e 1770. Quer dizer-se, se daquela eram as companhias espanholas as que ganhavam por pouco um maior apoio das instituiçons municipais galegas, nestes anos fôrom as companhias de ópera italiana as que conseguírom reunir, por escassa diferença, maiores filias nas câmaras locais. Assim sendo, as companhias espanholas e italianas tivêrom o mesmo número de acordos desfavoráveis nestes período, só dous, mas as formaçons italianas somárom 16 acordos favoráveis frente às espanholas que somárom 13 acordos (gráficos 19. e 20.), de maneira que as companhias espanholas atingírom 86,7% de aprovaçom e as italianas praticamente 90%, em concreto 88,9% de aceitaçom (gráfico 21.).

Nestes anos finais de 1790 é quando as companhias operáticas atingírom a sua cifra máxima de apoio e afinidade da parte dos agentes do poder local e das instituiçons que detentavam, ainda que esta fotografia vai mudar novamente na seguinte década. Na década de 1800 as diferenças de aprovaçom entre as companhias italianas e espanholas passam a ser mui intensas e, aliás, prejudicando consideravelmente as companhias operáticas. As companhias espanholas ganham por muitíssima distância em número de acordos favoráveis recebidos, 17 acordos –frente aos unicamente três favoráveis das italianas-, embora o número de acordos desfavoráveis seja maior também para as companhias espanholas -quatro acordos desfavoráveis para as espanholas frente a só dous desfavoráveis para as italianas- (gráficos 19. e 20.). Ainda assim, esta última cifra de menor negatividades das companhias italianas de ópera nom serve para remontar o número muito menor de acordos com saldo positivo e que fai com que as cifras de aprovaçom sejam muitíssimo superiores neste período, por mais de 20 pontos percentuais, em favor das companhias espanholas, de 80,9%, enquanto que som realmente baixas para as italianas, de 60%, constituindo umha irregularidade a respeito da média de aceitaçom que costumava ser de 80% no mínimo (gráfico 21.) e o dado mais baixo de aprovaçom detetado. Nom por acaso podemos analisar esta disparidade como um processo condicionado por um acontecimento irregular, ao tratar-se dumha decisom política que altera abruptamente os resultados relativamente regulares até este momento, e esta é o tantas vezes citado veto às companhias forâneas de 1801 e o clima de persecuçom instalado neste ano e nos precedentes polas medidas cautelares contra os cidadans estrangeiros. Precisamente nas seguintes páginas ocuparemos-nos da incidência deste fator e doutros condicionantes sobre as decisoms do campo do poder por meio dumha focagem qualitativa, com o objetivo de deitar mais luz sobre esta evoluçom temporal das dinâmicas de apoio teatral.

No decurso das décadas analisadas de 1760 (no intervalo de anos 1768-1769) e de 1770, como temos indicado, primou umha maior desconfiança com as companhias de ópera italiana. Ainda que os índices de aprovação som mui elevados para os dous tipos de companhias, de mais de 80%, havia umha distância de mais de oito pontos percentuais em favor das companhias cómicas espanholas, com 92,8% de aprovação frente a 84,6% que reuniam as companhias italianas. Se repararmos nas votações negativas dirigidas a companhias italianas, em muitas delas se repete um argumento, o desacordo com as estratégias comerciais do operista Nicolà Setaro, como também recolhe Sánchez García (1997: 49). Ora bem, na década de 1790 as resistências e temores a respeito das companhias operáticas italianas diminuírom, impactando sobre a taxa de aprovação para as companhias italianas que subiu notavelmente (o indicador de aprovação das companhias italianas chegou a 88,9% superando ao correspondente para as companhias cómicas nalgo mais de dous pontos percentuais -consulte-se o gráfico 21.-). Este processo fijo emergir, por outro lado, novas tensões entre os dous modelos principais de companhias operantes no Reino. Neste sentido, se, dum lado, existia umha demanda cada vez maior para as companhias de ópera e, em consequência, chegavam cada vez mais companhias italianas, mas, do outro lado, o número de casas de comédias públicas seguia sendo o mesmo, umha por cidade, a consequência inevitável foi um incremento inequívoco da concorrência. Em troca, outras cidades capitalinas da Península dispunham de vários coliseus e, por causa do maior volume de população, podia prosperar umha especialização de cada teatro orientado para um tipo de repertório em concreto, existindo os teatros para a ópera italiana, assim como os teatros exclusivos para a comédia espanhola e/ou portuguesa como em Madrid (Andioc, 1988) ou Lisboa (Cámara e Anastácio, 2004); todo o qual reduzia os motivos de tensão entre as companhias de diferente procedência. O caso mais extremo e paradigmático da concorrência entre estes dous modelos de companhias aconteceu na Corunha durante os primeiros anos de 1790 em que umha companhia cómica espanhola e umha italiana de óperas brigárom pola sua instalação de forma exclusiva no coliseu corunhês. A seguir abordaremos esta confrontação que ocupou todo o primeiro lustro do decénio de 1790, do ano de 1792 até o de 1795¹³³, foi batizada por Carreira (1991) como o “pleito Cañizares-Nicolini” porque resulta mui reveladora do funcionamento político das companhias diferenciadas e das afinidades construídas dentro do concelho corunhês em função da origem da companhia e do modelo repertorial encenado. Este musicólogo dedicou um trabalho na íntegra a este processo conflitivo, que seguiremos para a arrumação dos eventos principais e para o qual remetemos se se quizer aprofundar no assunto (Carreira, 1991), no qual examinou e transcreveu toda a documentação do Consejo de Castilla a propósito deste litígio (trata-se do atado intitulado: *Cuestión habida entre Ignacio Cañizares, autor de una compañía cómica, y Alfonso Nicolini, empresario de ópera, con motivo de estar ambos contratados al mismo tiempo en La Coruña. 3-7 de junio de 1792* [Arquivo Histórico Nacional, maço 11.406, expedientes 114 e 115]). A pugna tivo a sua réplica no interior da corporação corunhesa levando a criar umha fissura entre os agentes municipais corunheses dividindo-se em dous grupos, os de aqueles que apoiavam o espetáculo operático e os de aqueles outros que eram renuentes a ele, o que justifica a pertinência do assunto como alvo dumha publicação específica. O conflito jurídico-político começou quando a companhia de Ignacio Cañizares acudiu ao Consejo de Castilla para denunciar a sua desconformidade com partilhar o

¹³³ Contribuiu a este desenvolvimento proceloso a lentidão das comunicações que trocavam as diferentes instituições. Numha carta escrita polo empresário teatral do Teatro de Aranjuez, Carlos Vallés, na qual demandava a presença na sua companhia do ator Antonio Pinto —naquele altura encenando no Reino da Galiza—, este lamentava-se de que o tempo médio que a correspondência demorava em realizar o trajeto de Madrid —concretamente ao Palacio de Aranjuez— até as cidades galegas era de 19 dias (AHN. Secção Consejo. Maço 11.406. Expediente 81).

coliseu da Corunha com a companhia italiana de Alfonso Nicolini, reclamando maiores direitos para a sua companhia por ser “nacional”, e exigindo a expulsão da trupe de Nicolini da cidade ou do contrário pedia a devolução da fiança que a sua companhia depositara no concelho (Carreira, 1991). Perante isto, o Consejo de Castilla estimou a queixa, mas o concelho da Corunha continuou defendendo o seu acordo de trabalho repartido entre as duas formações e justificou que este já funcionara positivamente ao dividirem entre elas as funções dos dias por semana e que o seu apoio à continuação da companhia de Nicolini se centrava em que existia autorização para isto (“esta ciudad esc alla autorizada con ordenes del Real y Supremo Consejo para admitir en su teatro óperas bufas Ytalianas”), em que Cañizares expressara a sua vontade de encenar “medio año comico en la villa del Ferrol”. Mas, sobretudo este apoio estava fundamentado em que este diretor fora informado pelo concelho corunhês do mais que possível regresso da companhia após a Páscoa desse ano, sendo “que si admitió en febrero de este año la pretension de Ygnacio Cañizares, fue por la Condicion expresa que ofreció de: sin perjuicio de la Opera: en caso que viniese, porque estaba muy cierto de que estaba ajustada vajo la condicion primera de que Nicolini havia de representar en Pasqua de Resurreccion” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 19 de Maio. Fólho 369frente-369verso. Cota: C-76). A convicção do concelho da Corunha de que estava agindo com todas as razões e a vontade de se proteger politicamente aos olhos do Consejo de Castilla, levou a este a anunciar ao corregedor de Madrid que iria denunciar o diretor Ignacio Cañizares pelo seu comportamento desobediente com a cidade e beligerante, indicando que este “repetidas vezes este reusò obedecer a la Ciudad y acetar la rreferida alternatiba” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 19 de Maio. Fólho 370frente. Cota: C-76).

A confrontação ainda piorou quando a companhia de Cañizares em lugar de aceitar a posição do concelho corunhês realizou uma nova reclamação em Madrid dirigida ao Consejo de Castilla em que, através do seu apoderado Gabriel Serrano, achegava mais provas do alegado tratamento preferencial dado à companhia italiana pelo concelho da Corunha. Nesta nova denúncia apontava para “el empeño irregular de la Ciudad de La Coruña en sostener la Opera Italiana de Alfonso Nicolini por influjos particulares” (Carreira, 1991: 117 *apud* AHN. Seção Consejo. Maço 11.406. Expediente 81). Neste sentido, Serrano indicara igualmente estratégias elaboradas por alguns regedores para conseguir que o número de votos positivos para a companhia de Alfonso Nicolini fosse superior ao recolhido pela companhia de Cañizares¹³⁴. Apesar da condição “de parte” desta queixa, esta pode sugerir de forma correta a existência dum grupo de regedores na corporação corunhesa que com ‘influxos particulares’ tentaram reforçar a presença da ópera italiana na cidade e que se reflete na melhora citada das cifras de aprovação nestes anos, apesar de existir um perseverante grupopositor aos espetáculos italianos. Finalmente, as resoluções procedentes de José Antonio de Armona, Juez de Teatros, alertaram de que o concelho da Corunha deveria evitar em todo momento prevaricar dando maior apoio a uma das companhias (Carreira, 1991: 116). O Juez de Teatros seguia defendendo, contudo, nesta comunicação o possível convívio das duas *troupe*s, mas introduzia condições ligeiramente mais generosas para a companhia cómica arguindo a maior necessidade económica da companhia espanhola (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 4 de Janeiro. Fólho 4verso-5verso. Cota: C-78), por exemplo a alternância de dias de encenação era mais benéfico para esta última –com quatro dias- frente à companhia

¹³⁴ “Formando empeño la Ciudad en no atender unas instancias tan justas [...] recusaron para asistir a los Ayuntamientos, a uno de los escribanos suyos porque pensaron que era opuesto a las óperas, incomodaron en el Consistorio al tiempo de dar los votos, según el Cañizares llegó a comprender, al Capitular que guardando consecuencias era voto favorable a las comedias y opuesto de las óperas y a un regidor bienal de los electos en la entrada de año que pensaba de la misma suerte y no omitieron diligencia alguna en perjuicio de la Compañía Española, siendo las de los procuradores general y personero, protectores declarados de esta injusticia pública” (Carreira, 1991: 119 *apud* AHN. Seção Consejo. Maço 11.406. Expediente 81).

operática –com três- e abria a possibilidade à companhia de Cañizares de reclamar danos e prejuízos pelas decisões da câmara corunhesa (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 16 de Junho. Fólio 386verso-387frente. Cota: C-76). O concelho corunhês acatou esta ordem expressa que o induziu a tentar calmar os ânimos e ditaminar a proibição para a companhia italiana de criar uma nova formaçom instalada na cidade, ainda que esta já reunira o caudal suficiente para a sua constituiçom (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 15 de Janeiro. Fólio 6frente-7verso. Cota: C-78). Contudo, no ano a seguir, a corporaçom da Corunha nom demorou em compensar a companhia de Nicolini –agora associada com o diretor Carlos Barlancini-, aprovando uma nova licença que permitia a sua encenaçom na cidade durante o período de “veraneo” da companhia de Ignacio Cañizares (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1795. 15 de Junho. Fólio 51frente-51verso. Cota: C-79).

Com esta exposiçom o que tentamos demostrar foi a atitude enérgica do concelho da Corunha na defesa do equilíbrio entre as duas companhias e as suas próprias decisoms plenárias e a continuaçom do espetáculo das óperas na cidade, sem importar a primeira sentença da Coroa favorável a Ignacio Cañizares. Esta luta pola preservaçom da oferta operática encaixa, precisamente, com o processo de consolidaçom do gosto por este modelo repertorial a partir de 1790, como será analisado. Ainda que nom devemos tampouco negligenciar que a defesa política iniciada pola instituiçom local era igualmente um modo de preservar a sua legitimidade simbólica como organismo de gestom da atividade teatral e proteger assim que os seus acordos plenários presentes ou futuros nom fossem invalidados. Além disto, a sua reivindicaçom ainda sendo maioritária dentro da corporaçom corunhesa devia confrontar com um grupo hostil às óperas italianas, inferior em número mas mui sólido, que defendia os interesses de Cañizares e das companhias espanholas, utilizando critérios identitários ligados à procedência da companhia –em consequência, nom associados a uma preferência repertorial do público-, e que tentou impugnar em reiteradas ocasioms as decisoms do concelho em favor dos italianos.

Doutro ponto de vista, as reaçoens dos governos municipais galegos ao ditame real de 1801 contra as *troupes* estrangeiras é mui reveladora dos processo de apoio a este modelo repertorial, salvaguardando ou nom os direitos das companhias italianas. Esta decisom política, aprovada em 1799 para os coliseus da Corte polo Ministro de Estado Mariano Luis de Urquijo, embora planejada polo Conde de Godoy, abrolhou numha atmosfera favorável a medidas de natureza represiva, dadas as suspeitas que existiam contra qualquer agente ou agrupaçom –incluídas as teatrais- de condiçom estrangeira por causa do temor ao contágio das teses revolucionárias francesas. Umha resoluçom do concelho corunhês sobre a concessom da licença à companhia cómica de Bartolomé Alegre, muitos anos mais tarde seguia incorporando esta cautela a propósito do risco de penetraçom de ideias perigosas da mão de agentes estrangeiros numha conjuntura pré-bélica e, assim, advertia que nom seriam admitidas “partes”¹³⁵, isto é, atores e atrizes que chegassem de países “contagiados”: “se le concede la Licencia que solicita para

¹³⁵ O termo “partes” era usado nesta altura ambigualmente tanto para referir as personagens que apareciam nas peças quanto as pessoas físicas que as interpretavam. Num sentido mais literal, aludia a cada uma das personagens de ficçom que tinham a sua correspondente “parte” recitada ou cantada na obra, porém, por extensom, esta palavra passara a designar as pessoas contratadas para encenar cada uma destas “partes”, padecendo um processo de alargamento semântico semelhante ao do conceito de “papeles”:

-Diccionario usual de la R.A.E. de 1791 (Viuda de Joaquin Ibarra, 1791).

"[na acepçom número 20] 20. Entre los comediantes es qualquiera de los papeles. *Persona, comoedus*" [p. 628, 2].

-Diccionario usual de la R.A.E. de 1817 (Imprenta Real, 1817).

"PARTE. El papel que representa un comediante. Dicese tambien del sugeto que le representa. *Persona*" [p. 641, 3].

representar en este Pueblo con tal que la Compañia Corresponda al desempeño de un oficio ó ministerio y no trayga partes algunas de paises contagiados por el espacio de los tres años a que se estiende su pretencion: (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1806. 31 de Outubro. Fólío 134reto–135frente. Cota: 397).

Alguns anos antes a Coroa espanhola já aprovara outras medidas de tipo preventivo contra a comunidade estrangeira, com a vigilância de agentes da diplomacia estrangeira ou até comerciantes franceses, assim como também perseguiu os livros que entravam desde a França (em 1792 o concelho do Ferrol publicou um edito em que se estabeleciam medidas contra os “papeles sediciosos” e regulavam o “modo de permitir la entrada, y curso de los libros, y otras maniobras que desde Francia lleguen a las Aduanas de las fronteras, y Puertos” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1792. 27 de Setembro. Fólío 125verso. Cota 393). Porém, o endurecimento progressivo levou a que em 1802 fôrom aprovadas duas medidas reais muito mais estritas que as anteriores. Dum lado, chegou ao concelho do Ferrol umha real cédula pola qual diretamente se proibia a entrada de qualquer volume procedente de fora do Reino de Espanha, sem este contar antes com umha licença oficial do Consejo de Castilla (“que no se vendan Libros que vengan de fuera del Reyno en qualquier hidioma, y de qualquier materia que sean sin que primero se presente un exemplar en dho Supremo Tribunal” [A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1802. 1 de Julho. Fólío 126frente. Cota 396]). Só uns meses depois o concelho recebia umha resolução do Consejo de Castilla em que se faziam muito mais exigentes as condições necessárias para os cidadãos estrangeiros obterem vistos e que este procedimento se realize “con toda vigilancia en el examen de sus papeles y dntidad de sus personas y mas q.e refiere” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1802. 23 de Setembro. Fólío 133verso. Cota 396). Em lógica com esta tendência, Somoza de Mensoriu pronunciara-se contra o acolhimento de operistas estrangeiros, colocando o ênfase em que estes nom deviam ser permitidos “ultimamente” –acontecendo este depoimento em 1791- (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólío 121verso. Cota: C-75). Nesse mesmo ano o regedor bienal insistiu no argumento, acrescentando que acabavam de chegar do Porto e pedia demorar a concessom da licença até confirmar que a sua admissom no Reino nom contravinha os últimos regulamentos monárquicos a este respeito¹³⁶. No entanto, nas duas discussons vistas, o acordo final do concelho corunhês foi conceder a licença para a companhia italiana, especificando, aliás, que esta aprovaçom nom incumpria os requisitos e controis administrativos implementados pola Coroa e arguia que o coletivo de operistas, dado o seu oficio, devia gozar dumha mobilidade maior e nom precisavam dumha permissom de residência (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 31 de Março. Fólío 347frente-347verso. Cota: C- 75).

Portanto, no decurso dos anos posteriores à Revolução francesa, na primeira metade do 1790, as corporaçons galegas nom colocárom nengum empecilho às companhias de ópera italiana apesar do clima repressivo em aumento. Além disto, também nos primeiros anos de 1800, quando a ordem fora já redigida e divulgada em 1799 para os teatros cortesans, voltárom ignorar as ordenanças reais, quanto menos durante um par de anos. No decurso do ano teatral de 1800 a câmara da Corunha aprovou umha licença para a companhia operática de Juan Bautista Longarini e José Accinelli (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1800. 4 de Setembro. Fólío 118verso-119frente. Cota: C-83). No 1801, estando já vigente

¹³⁶ "Y el señor don Ygnacio de Aldao dize que en atencion a q.e Alfonso Nicolini y su Compañia acaban de llegar de la Ciudad de Óporto Reino de Portugal, y que por lo mismo deben considerarse en la clase de Estrangeros transeuntes, es de voto no se le conceda permiso para representar, interin no haga constar a la Ciudad haver cumplido, Con los requisitos prevenidos en las ultimas Reales Cedula para su admision y conserbacion en estos Reinos" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 24 de Março. 345frente. Cota: C- 76).

“Real Orden” desde o 14 de Janeiro, a corporação corunhesa recusou a licença para a companhia italiana de Antonio Chiaveri, porém sem unanimidade, intervindo capitulares que defendiam a concessão da licença e os que votaram em contra aludiram às penúrias económicas da população corunhesa e nom ao novo quadro normativo (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1801. 23 de Abril. Fólío 196frente-197frente. Cota: C-83). Por outro lado, em Maio desse mesmo ano este concelho aprovara a organização de três concertos musicais oferecidos polo empresário de óperas Juan Bautista Longarini. Estes, nom sendo estritamente peças operáticas, incumpriam de qualquer jeito a ordem de proibição contra qualquer espetáculo liderado por companhias estrangeiras (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1801. 28 de Maio. Fólío 207verso-208frente. Cota: C-83). No que respeita ao Ferrol, em 1801 sim foi concedida o 23 de Julho umha licença para a companhia italiana de José Accinelli, sem incluir nengumha intervenção contrária dos capitulares, e tendo esta permissão umha validez por quatro meses (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1801. 23 de Julho. Fólío 67frente-67verso. Cota 396). Mais ainda, nom existem evidências de que esta licença fosse anulada umha vez que um mês mais tarde, o 18 de Agosto, chegou ao concelho umha ordem de Madrid emitida polo “Presidente de la Junta de la Real Dirección de teatros y Representantes del Reino” em que se reiterava o assunto do veto às companhias estrangeiras (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1801. 30 de Abril. Fólío 198frente-198verso. Cota: C-83). Resulta pertinente sublinhar que a ordem real que chegou ao Ferrol foi motivada pola denúncia interposta por Bartolomé Alegre, diretor da companhia espanhola de comédias, que nesse ano teatral trabalhava entre as cidades do Ferrol, Corunha e Santiago de Compostela, e concorria pola sua instalação na cidade ferrolá. A ordem recebida explicava que Bartolomé Alegre enviara umha diligência à Junta de Teatros de Madrid em que solicitava que fosse aplicada inexoravelmente a proibição real nestas cidades galegas, protestando, precisamente, pola negligência do concelho do Ferrol quanto à aplicação deste ordenamento. O presidente fijo-se eco desta denúncia e decretou para o concelho do Ferrol que “se haga saver formalmente por medio de escribano a dichos operantes, ó bailarines no representen y ejecuten funcion alguna Teatral en esa Villa, ni en otra alguna de España” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2*. “Disposiciones para a boa orde do teatro”. Ano 1801. 18 de Agosto. Fólío 60 frente. Cota C-727). Dias depois o concelho comunicou ao operista italiano a chegada da resolução oficial de Madrid e num auto oficial do concelho confirmou a vontade do concelho de cumprir com esta ordem (“Se guarde y cumpla lo resuelto por el señor don Pedro Gomez como Subdelegado Ynterino del excelentísimo señor Presidente de la Junta de la Real direccion de Teatros”), o que significava pedir a “Josef Anchineli actor de la Compañía de Obpera Ytaliana que reside en esta dha Plaza, cese en las diversiones publicas en que trabaja con permiso de este Ayuntamiento en la conformidad que se previene” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2*. “Disposiciones para a boa orde do teatro”. Ano 1801. 24 de Agosto. 54frente-54verso. Cota C-727). Accinelli nom se conformou com este mandato de cese e, quando este foi comunicado, realizou um recurso contra ele em que fornecia argumentos substanciais como os compromissos adquiridos com o público do Ferrol, as virtudes pedagógicas da ópera ou sobre a sua particular honorabilidade como cidadã e diretor de óperas. Quanto a isto último, Accinelli apelou ao seu comportamento decoroso e exemplar, ao igual que ao exitoso processo de naturalização após ter residido durante 39 anos nos territórios da Coroa espanhola, oferecendo dados precisos do enraizamento da sua família¹³⁷,

¹³⁷ “[Accinelli] dijo Que aunque es natural de la ciudad de Roma, reside en España de treinta y nueve años a esta parte y contrajo matrimonio en Febrero de mil settecientos settenta y cinco con Ygnocencia Poggi en el R.I Sitio del Pardo, del qual tiene tress hijos lexitimos, Juan Bautista, Maria, y Isabel de Estado Solteros que asisten en su compañía, nacieron y se criaron en este mismo Reino [...]” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2*. “Disposiciones para a boa orde do teatro”. Ano 1801. 24 de

confirmando, mais umha vez, a importância crescente do condicionante da identidade nacional. Apesar destes esforços, nom hai provas documentais de que este recurso obtivesse reposta e nom existem mais notícias nos livros municipais da companhia no Reino, do qual se pode deduzir que afinal a sua marcha da cidade acabou por ter lugar.

Em síntese, os concelhos galegos desta altura implementárom umha resistência nom desdenhável contra as ordens da Junta de Teatros de Madrid que vetavam as companhias italianas. Estas açons de resistência materializárom-se, em primeiro lugar, numha implementaçom morosa das ordenanças, negligenciando-as e dilatando a sua aplicaçom todo o mais tarde que conseguírom, até o momento em que fôrom assinaladas diretamente pola Coroa e foi imposta a sua aplicaçom *ipso facto*. Este tipo de estratégias de insubordinaçom, que lutavam polos direitos teatrais e operáticos das cidades e a sua gestom autónoma através dos seus organismos políticos específicos, fôrom praticadas por outras cidades, como o concelho de Barcelona, que agiu com maior radicalidade e também melhor fortuna¹³⁸. À luz disto, a míngua drástica que se produziu nas cifras de aprovaçom das companhias italianas se compararmos a década de 1790 com a de 1800, tendo neste último decénio um índice de aprovaçom de 60%, após umha queda de 28,9 pontos percentuais quanto à década precedente de 1790 –veja-se gráfico 21.–, nom a interpretamos como um enfraquecimento da confiança ou do gosto das autoridades municipais pola ópera italiana, porém é o resultado da conjuntura política e das diretrizes específicas da Coroa espanhola. Desta perspetiva, quando as câmaras nom tiverom outra opçom que aplicar os regulamentos monárquicos, parece que se concentrárom em garantir a oferta de teatro cómico espanhol e assim temos detetado de 1800 em adiante esforços extras dos governos municipais do Ferrol e da Corunha por fomentar este espetáculo, cheando a pugnar os concelhos de diferentes cidades por contratar umha mesma companhia. No ano teatral de 1804, Ferrol rivalizou com Santiago de Compostela polo direito a seguir contando com os serviços da companhia cómica de Pascual Más, denunciando este assunto ao próprio Consejo de Castilla e remetendo para a Coroa os motivos polos que era prioritário que a companhia permanecesse na cidade departamental, principalmente a presença dum importante número de soldados espanhóis e estrangeiros que demandavam este espetáculo (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1804. 11 de Setembro. Fólio 31frente-31verso. Cota 397). Assim também, no 1800 o concelho do Ferrol mostrara-se reticente a aprovar o deslocamento da companhia cómica de Bartolomé Alegre a Lugo para passar ali o verám encenando e incluía um requisito inovador. Para autorizar esta marcha a companhia devia-se comprometer no seu regresso a encenar num tempo mínimo na cidade, neste caso em particular até o Entrudo (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. 18 de Setembro. Fólio 207frente. Cota: 395).

Estes processos concorrenciais também envolvêrom as urbes da Corunha e do Ferrol em anos precedentes, saindo nuns casos vencedora a câmara corunhesa e noutros a ferrolá. Em

Agosto. 54frente-54verso. Cota C-727).

¹³⁸ As autoridades municipais de Barcelona declarárom abertamente que nom iam aplicar estas ordenanças, derivando-se disto um conflito institucional que se resolveu triunfalmente para as autoridades políticas de Barcelona, continuando os espetáculos italianos durante toda a década de 1800.

Segundo as informações recolhidas por Alier (1990: 467-470), o concelho de Barcelona enviou, primeiro, umha carta de protesto por esta decisom dirigida à Junta de Madrid e, a seguir, ignorou a ordem e manteve no calendário teatral as óperas italianas durante toda a temporada teatral. Noticiada desta desobediência, a Junta de Madrid insistiu na legitimidade do seu incumprimento. Porém, após a gestom realizada polo concelho de Barcelona, decorrêrom outras intervençoms perante a instituiçom teatral madrilena, como as do Capitám general da Catalunha –como infere Roger Alier– que chamavam a atençom para a excecionalidade de Barcelona, arguindo o alto grau de implantaçom histórica na cidade das óperas italianas. A insistência das instituiçoms catalás acabou dando os resultados esperados e a Junta de Madrid permitiu os espetáculos de ópera em Barcelona, como explica Alier (1990: 467-470).

1792, o próprio corregedor da Corunha, Antonio Alcaide, reivindicou o retorno à Corunha da companhia de Ignacio Cañizares para cumprir a contrata assinada com a cidade e alternar as suas funções com a companhia operática residente (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano de 1792. 11 de Outubro. Fólio 131frente-132frente. Cota: 393). Além disto, o mandato corunhês apoiava-se num mandato real e isto parece que foi o que mais pesou na decisom definitiva do concelho do Ferrol de acatar a solicitude corunhesa e autorizar finalmente a partida da companhia. Contodo, o acordo municipal expressara abertamente a sua desconformidade, alegando os compromissos da companhia com Ferrol, que o cumprimento destes compromissos nom era incompatível com os requerimentos da “Real Orden” ou até ameaçando com fazer valer as suas legítimas providências: “[...] y sino tomarà esta Villa sus providencias luego que hsta cumplido la temporada que se combino dicho Cañizares con este Ayuntamiento [...]” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano de 1792. 11 de Outubro. Fólio 132frente. Cota: 393). Nesta mesma linha, o acordo final do concelho aludia ao dever da companhia em ‘comprazer’ o público do Ferrol “como corresponde” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano de 1792. 11 de Outubro. Fólio 131frente-132frente. Cota: 393). No 1800, momento em que, como temos exposto, já se introduziram reticências quanto ao trabalho das companhias italianas de ópera, voltou surgir um conflito entre o governo corunhês e o ferrolâm polos serviços dumha companhia cómica. Porém, neste caso foi o concelho da Corunha o que decidiu ceder, apesar dos seus interesses teatrais, e permitir que a companhia de Bartolomé Alegre finalizasse a estadia que estava fazendo no Ferrol, até o fim do mês de Novembro e nom além dessa data, “no obstante la Contrata con aquel [o concelho da Corunha] celebrada”, o que autorizou a partir de duas representaçõs oficiais enviadas polo escrivám corunhês Manuel Acha (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. 24 de Julho. Fólios 195verso-196frente. Cota 395). Seis anos mais tarde a situaçom repetiu-se com a companhia de Bartolomé Alegre novamente disputada por estas duas instituições municipais. O concelho do Ferrol recebeu um ofício do corregedor corunhês no qual se reclamava o retorno desta formaçom cómica. Esta corporaçom, ainda aduzindo os compromissos que também atavam a Alegre à vila do Ferrol, acabou por aceder ao seu regresso, como justificou, para nom prejudicar os públicos destas duas cidades e agir de forma equilibrada com eles: “[j] deseando este Ayuntamiento Cominar un asunto en que media la diversion de dos Pueblos respetables, guardando la proporcion que Corresponde, acuerda Cese el Alegre en sus funciones Teatrales [j] ” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1806. 10 de Novembro. Fólios 199frente-199verso. Cota 397). Também incluiu a condiçom para a companhia de Alegre de devolver os aboamentos dos lugares, mas sem as dívidas acumuladas, que o concelho desculpou polo estado de indigência em que se encontrava esta *troupe*. Cabe assinalarmos que após a lei contra as companhias foráneas de 1801 o número de companhais que operavam no Reino, e que aprovassem uns determinados estándares de qualidade, era muito mais reduzido, o que explica também a intensidade destas lutas e o trabalho monopolizador que em certos que efetuárom nas principais cidades do Reino algumas companhias espanholas como especialmente a de Bartolomé Alegre¹³⁹. Em soma, todos estes processos confirmam que as autoridades políticas municipais de nengum jeito rebaixárom o seu

¹³⁹ Esta companhia ficou instalada na Corunha do 1801 até o 1802, dos anos 1802 e 1803 nom temos livros de acordos, mas no 1804 reapareceu na documentaçom primária municipal com umha licença aprovada até o 1807 e sem concorrer nengumha outra companhia; isto todo fai verosímil que na realidade estivesse encenando sem interrupçom nesta cidade desde 1801 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos*). A mesma companhia de Bartolomé Alegre obtivo do concelho do Ferrol numerosas licenças consecutivas para encenar no período que compreende do ano 1801 até o ano 1806 durante todos os meses de verám sem interrupçom –com a exceçom do verám de 1804 em que foi a companhia de Pascual Más a que ocupou o coliseu no período estival- (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*). Além disto, podemos deduzir a partir das lutas entre concelhos anteriormente descritas e de modo mais rigoroso a partir das pesquisas de Sánchez García (1997: 62) que a cidade de Santiago de Compostela acolheu as funções de Bartolomé Alegre nos anos de 1801 e 1802.

interesse no fomento da atividade teatral, e presumivelmente da operática caso nom existisse umha ordem expressa de proibiçom.

4.3.1.1. *A preferência polo modelo repertorial da comédia espanhola*

Umha vez expostas com umha metodologia quantitativa as dinâmicas que medem o apoio teatral dos agentes do campo do poder, e a direçom deste apoio, na continuação levaremos a cabo um estudo qualitativo dos depoimentos dos agentes capitulares municipais nas discussões plenárias com o objetivo de sabermos quais os critérios invocados ou sugeridos que subjazem às escolhas e preferências destes agentes políticos em favor do modelo repertorial da comédia espanhola –nesta alínea- ou do repertório da ópera italiana –na seguinte alínea-. Polo motivos aludidos, os exemplos do corpus procederão da documentação municipal da Corunha.

A inteligibilidade do idioma italiano

Um argumento que se repete nos agentes capitulares municipais que defendem as companhias cómicas espanholas ou, mais bem, que mostram profundas reticências com as companhias e o repertório das óperas italianas –lembramos que observamos umha continuidade no tempo destas priorizações polos agentes do campo do poder- é a dificuldade do público teatral para compreender os conteúdos das peças de ópera italiana, com o qual, a ser certo, a função pedagógica do teatro, aludida constantemente nos discursos ilustrados do período, teria sido desativada. Este razoamento aparece especialmente na década de 1770 e nos contextos de concorrência direta por umha licença municipal entre companhias espanholas e italianas, o que favorecia a comparação dos dous modelos de companhias e tipos repertoriais. Como modelo dos principais critérios aduzidos em favor das companhias de comédia espanhola é mui útil observar o depoimento oficial que a câmara da Corunha envia em 1771 ao Consejo de Castilla, indicando, após um relacionamento mui conflituoso com Nicolà Setaro, que prefere a admissão da companhia cómica de Antonia Díaz. Neste escrito, como aconteceu em outros posteriores, figura o argumento da inteligibilidade das peças ao lado doutros parâmetros como o preço mais económico dos bilhetes de comédias: “Disfruta el Pueblo unas representaciones utiles y nada costosas, de las que pueden aprovecharse los mas humildes Artesanos **por la ynteligencia del Ydioma**, tan ynteressados a los recreos publicos [o carregado é nosso]” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólios 256frente-256verso. Cota: C-61). Assim, noutro trecho a maioria capitular corunhesa insiste nas virtudes pedagógicas dos repertórios de comédia espanhola ou seria mais exato afirmar que renegam antes bem dos problemas de compreensom e da menor utilidade formativa das óperas italianas por este motivo:

[...] La Opera Bufa Ytaliana, ademas de necesitar para sola la paga de sus Yndividuos ochocientos Pesos al Mes por relacion jurada de su Director, es un exercicio repugnante al genio de los Vecinos que por no entender el Ydioma, no pueden conseguir el fin de ynstruir alagueñamente sus espíritus en la crítica de las costumbres [...] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 255frente. Cota: C- 61).

Em consequência as peças encenadas pelas companhias cómicas espanholas som apresentadas como mais ‘acessíveis’ em todo o sentido da palavra, no plano das ideias quanto

no da possibilidade de custear o seu consumo no coliseu público. No entanto, devemos interpretar com cautela este testemunho da maioria municipal sobre o desgosto do povo corunhês com as óperas italianas (“un exercicio repugnante al genio de los Vecinos”) e aludir a outros fatores que permeavam este juízo, tais como o descontentamento do concelho com a relação comercial com Setaro e as melhores condições para o concelho que assinaria a formação de Antonia Díaz, que cederia a gestão económica da arrecadação teatral. Assim pois, como veremos na seguinte alínea, os agentes defensores das óperas italianas mostram uma imagem diferente, mais positiva, da receção do público a propósito das óperas italianas. Mas esta razão da inteligibilidade segue sendo utilizada pelos capitulares que preferiam os espetáculos de comédia espanhola, como o regedor eletivo Juan Varela, ao indicar que “lo fundo [o seu critério] el que no entendia el Ydeoma, Ytaliano y que hera perjudicial al pueblo, por que no entendia el mismo Ydeoma [j] ” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 10 de Março. Fólio 31 frente. Cota: C-66). Assim, pareceu sugerir este agente da baixa fidalguia que ele próprio não compreendia a língua italiana e que este inconveniente também se dava com o povo. Este raciocínio foi recuperado em 1791 pelo regedor Francisco Somoza de Monsoriu, mas dum modo mais subtil, falando da necessidade de que o espetáculo tivesse um carácter pedagógico, “una diversion sencilla y barata, y que sea en su clase ynstrutiva” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólios 121 frente-121 verso. Cota: C-75). Por trás deste espetáculo ‘simples’ e ‘instrutivo’ podemos encontrar uma vindicação novamente da maior acessibilidade e clareza das comédias espanholas e da finalidade do teatro como ‘escola dos povos’ sendo o principal alvo as camadas populares. No entanto, em toda a década de 1790 e mais adiante este argumento acabou sendo abandonado e não é mais utilizado por nenhum outro agente capitular, o que nos leva a perguntar-nos, se, com efeito, a fundamentação pedagógica do teatro seguiu sendo um dos elementos basilares do discurso ilustrado, e a transmissão de ideias da ópera italiana não estava funcionando pela barreira do idioma, por que se silenciou este inconveniente? A nossa proposta explicativa é que, na realidade, a questão linguística do uso do italiano não significou um problema na comunicação de repertórios ideológicos, políticos, culturais ou comportamentais. A musicóloga Pilar Alén (1997: 108) colocou, a este respeito, que as óperas no Reino espanhol sempre foram conduzidas em italiano e que isto nunca foi colocado como “un problema”. Porém, matiza Cotarelo y Mori (1917: 215-216, 217, 221) que, para salvar a fronteira idiomática e adquirir uma maior cumplicidade com o público, as companhias italianas em certas ocasiões alteravam trechos cantados ou recitados em italiano, com partes recitadas em espanhol.

Mas, antes de mais, devemos advertir que uma minoria urbana pertencente aos grupos sociais dominantes é presumível que tivesse uma relativa competência em língua italiana, bem pela formação cultural de que gozava —nomeadamente uma parte dos membros da alta fidalguia—, bem, no caso dos soldados e das elites militares, como defende Alier (1990), graças às suas frequentes viagens e estadias em portos estrangeiros, como os italianos, em que, lembre-se, a Coroa espanhola possuía territórios no extenso Reino de Sicília. Mais ainda existia a possibilidade para os grupos das elites de obter libretos bilingues e assim estar à par do conteúdo destas peças operáticas. Apontamos novamente para os libretos conservados na Corunha em versos dual, da ópera *Don Giovanni* de Mozart, que disponibilizara a companhia de Antonio Marchesi, e o libreto de *Il Maestro de Capella* de Pietro Auletta, encenado pela companhia de Setaro. O público teatral popular, completamente iletrado, tinha, por seu turno, outros recursos ao seu alcalde e que não passavam pela compreensão linguística literal. As encenações mobilizavam outras linguagens, para além da oralidade: a gestualidade e expressividade facial, a linguagem corporal, a dança, o uso da música, da cenografia, etc., etc., a que se lhe dava

umha extraordinária importância naquela altura, em boa medida pela vitalidade de espetáculos como as farsas, os bonifrates, o teatro de máscaras...; assim como pela importância cada vez maior da cenografia e dos elementos musicais. Todos estes instrumentos permitiam transmitir com riqueza as ações, as emoções das personagens e, do mesmo jeito, as ideias que os dramaturgos desejavam lançar¹⁴⁰. Por isso, a condição analfabeta do público ou a sua incompreensão do idioma não era empecilho para assimilar as mensagens que a ação e o comportamento das personagens queriam trasladar. Do nosso ponto de vista, a familiarização logo de duas décadas do público galego com os esquemas narrativos e interpretativos das companhias italianas fixo com que este argumento se fosse esvaecendo. De modo complementar, julgamos muito importante a chave da importância da comunicação não verbal, ligada a códigos simbólicos, assunto que será central na presente pesquisa.

O caráter corrompedor da ópera italiana

Diferentes tratadistas, ensaístas ou filósofos, teóricos do teatro e dramaturgos, coincidindo com a entrada do modelo operático cômico italiano nos teatros peninsulares —e até nas igrejas—, elaboraram um discurso que alarmava dos perigos que este trazia. Estes agentes funcionaram como *idea makers* pela sua capacidade para criarem e difundirem ideias com peso no campo intelectual. Muitos deles baseavam esta relutância ao repertório da ópera italiana em pressupostos religiosos, condenando que estes produtos culturais estimulavam os ‘baixos instintos’. Esta acusação dirigia-se a todas as óperas, sem especificar se as tragédias também poderiam entrar nesta caracterização. No entanto é muito fatível que as ideias dos seguintes agentes intelectuais espanhóis aludissem principalmente o modelo repertorial da ópera bufa italiana, que era, com diferença, o mais encenado nos coliseus espanhóis cortesãos, e de jeito completamente hegemónico, nos coliseus comerciais. Dum ponto de vista ilustrado existiu igualmente um temor a respeito da paixão com que eram recebidos produtos teatrais, ao existir uma notável preocupação em garantir a ordem pública dos assistentes teatrais e com isto também o eficaz aprendizado das ideias mobilizadas. Assim pois, nos decénios de 1770 e 1780 detetamos um pensamento renuente às óperas, procedente do âmbito eclesiástico, que apontava maiormente para os riscos quanto ao caráter libertino e até ‘vicioso’ destes repertórios, como enunciou o importante “fabricador de ideias”, o Padre Feijoo:

La experiencia muestra **que las mudanzas que hace la voz en el canto por intervalos menudos, así como tienen en sí no sé qué de blandura afeminada, no sé qué de lubricidad viciosa**, producen también un efecto semejante en los ánimos de los oyentes, imprimiendo en su fantasía ciertas imágenes confusas, que no representan cosa buena [o carregado é nosso] (Feijoo Montenegro, 1778 [1726]: 289).

Trata-se da aplicação dumha doutrina católica tradicional que visava regular as paixões e disciplinar os corpos, estando esta ideia especialmente ligada ao comportamento sedutor-deturpador das mulheres, de aí que se condenassem especificamente a ‘feminindade’ dos cantos, dos gestos, até dos esquemas musicais, ao vinculá-los com a luxúria. Por isso, nas palavras do Padre Feijoo a “blandura afeminada” dos cantos da ópera está profundamente

¹⁴⁰ Bello Vázquez (2011) chama a atenção para uma série de elementos reprovados pela crítica e polos censores teatrais do século XVIII que não concerniam aspetos de natureza linguística, mas os gestos que deviam empregar as atrizes, a sua vestimenta ou, sobretudo, a segurança nas ações. Assim sendo, Rousseau sentia-se incomodado especialmente pela posição e o modo de agir autónomo das atrizes da Comédie Française.

associada a umha “lubricidade viciosa”. Segundo Carreira (1990: 65), isto fijo com que as comédias espanholas fossem consideradas mais inóquas e moralmente confiáveis porque “parecían menos pecaminosas a ojos de unos clérigos que veían el espectáculo teatral como algo intrínsecamente malo y nocivo espiritualmente”. Esta questom foi determinante, como explica Alén (1997: 109) para dificultar a instalaçom das companhias italianas de óperas em Santiago de Compostela, enquanto que na Corunha e no Ferrol a introduçom deste repertório sofreu menos atrancos.

Porém, os empecilhos colocados polos ‘fabricadores de ideias’ contra as companhias italianas assumiam também umha dimensom filosófico-política, imbricada em aspetos estéticos. Explica Máximo Leza (2003: 1689) que os tratados musicais setecentistas diferenciavam entre produtos teatrais “racionais” –dominados polos preceitos da prudência, da razom, da moderaçom- e os “irracionais”, cujo motor principal era a paixom e as emoçoms do público, o que podia produzir efeitos incontroláveis e nom recomendáveis nos espetadores. Desta perspetiva, o teatro musicado –em que se inclui a ópera bufa italiana-, nomeadamente a ópera, encaixava neste segundo tipo de produtos e, aliás, a música apresentava o inconveniente de desviar a atençom da história e dos diálogos das peças. Com efeito, a música nos produtos operáticos deixava de ter umha condiçom secundária e tornava-se um elemento central, o que incumpria os pressupostos dos tratados referidos ainda vigentes, por exemplo o de Ignacio de Luzán em 1737, que estipulava que o mais relevante na peça teatral era o próprio enredo e o pensamento das personagens, ao ter como razom de ser a transmissom dum aprendizado moral e ideológico (Checa Beltrán, 2003: 1545).

Certos depoimentos dos agentes políticos municipais defensores do repertório da comédia espanhola reproduzem algumas das ideias assinaladas até aqui e que tenhem a ver, no fundamental, com a interpretaçom da ópera italiana como agitadora de emoçoms e de práticas sexualizadas e desassossegadora, igualmente, no plano da ordem pública. Na citada representaçom de 1771 do concelho da Corunha ao Consejo de Castilla recolhem-se ideias deste tipo, como quando se afirma que Nicolà Setaro nom tencionava oferecer “una representacion ynocente” (A.M.C. Gobierno. *Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 255verso. Cota: C- 61), por nom ser a sua prioridade a “tranquilidad de los ánimos” (A.M.C. Gobierno. *Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 256frente. Cota: C- 61). A alusom à falta de ‘inocência’ dos espetáculos de Setaro remete às claras para o potencial efeito estimulador, no sentido sexual e, portanto, licencioso e inadequado, das suas óperas. Igualmente a ideia de que nom procurava a ‘tranquilidade’ nos ánimos dos espetadores pode vincular-se também com a capacidade desassossegadora na esfera sexual ou igualmente na política, pola sua tendência a provocar alteraçoms no público. Mais adiante complementam-se estas ideias ao falar a cámara dos efeitos prejudiciais, de tipo sexual, que estes esquemas musicais poderiam produzir: “[...] cuia Musica dulce, y repetida ynduce efectos perjudicialisimos en los animos de los Oyentes” (A.M.C. Gobierno. *Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 256frente. Cota: C- 61). Mais umha vez a adjetivaçom –‘música doce’- remete para os valores com que tradicionalmente se associava o género feminino e, mais umha vez, catalogando-os como nocivos e perigosos. No lado oposto, lembremos, os espetáculos oferecidos pelas companhias cómicas espanholas eram considerados “una diversion inocente” (A.M.C. Gobierno. *Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. Sem data. Anexos. Fólio 236frente-238frente. Cota: C- 61), em consequência, muito mais inofensiva e recomendável. Por isso, estas associaçoms do modelo repertorial italiano com umha capacidade perversora de comportamentos favoreceu, sem dúvida, por oposiçom e dado o modelo binário de companhias e repertórios, às formaçoms cómicas espanholas, vistas como umha ameaça menor.

No entanto, nos anos finais da década de 1770 encontramos umha interessantíssima intervenção de dous agentes capitulares, Antonio María de Lago e Fernando García, que paradoxalmente invertêrom o razoamento, ao defender que o “teatro músico” era especialmente apto para a educação do povo e menos agitador das paixons:

[j] hallan por mas conveniente la obpera Ytaliana que la comedia Española segun hasta aqui se ha representado, y malas educaciones que causo en la jubentud, lo que no corre tanto peligro con un teatro Musico objeto puramente del oydo mas que de las pasiones de animo (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 10 de Março. 30verso. Cota: C-66).

Isto demonstra que à medida que avançou o século foi-se quebrando o consenso em volta dos perigos da ópera italiana, apesar de continuar sendo umha prioridade no discurso normativo o sossego e ordem do público teatral e, com isto, do povo em geral (Foucault, 2012 [1975]), mas fõrom disponibilizados, como analisaremos no capítulo quinto, outros mecanismos – materiais e simbólicos- de domesticação, nom ligados estritamente aos repertórios textuais ou musicais. Além disto, como acontecera com o critério da inteligibilidade das peças italianas, este argumento decaiu dos depoimentos da década de 1790 para adiante. Só apareceu de novo nas intervenções hostis de Somoza de Monsoriu, que recomendava a aprovação do repertório da comédia espanhola, por ser “menos arriesgada”, “en su clase ynstrutiba y menos perxudizial a las buenas costumbres” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólio 121verso. Cota: C- 75).

O critério nacional(ista) em favor das companhias cómicas espanholas

Mais um fator que se pode abstrair dos acordos municipais sobre teatro e que favoreceu as companhias cómicas espanholas foi a sua condição de companhias ‘nacionais’, como foi vindicado insistentemente por umha série de agentes capitulares. A nacionalidade das *troupes* era facilmente identificada, começando por que era habitual que nos memoriais de solicitude de licenças as companhias indicassem nas primeiras linhas da sua apresentação o tipo de repertório em que estavam especializadas e a nacionalidade da companhia –espanhola ou italiana-. Após a entrada maciça de *troupes* italianas de ópera na Península na segunda metade do século parece emergir um certo movimento protetor das companhias espanholas, que se pode vislumbrar até nas ordenanças dos teatros de Madrid, como no Teatro de los Caños del Peral, em que se procuravam aprovar medidas corretoras para favorecer a sobrevivência das formações espanholas¹⁴¹. Num regulamento de 1786 que afetava às casas de comédia de Madrid encontramos igualmente umha referência direta à vontade de privilegiar estas companhias cómicas atendendo à sua condição ‘nacional’: “XIX. Aunque la Junta podrá traer de donde quisiere los Cómicos para este Teatro, procurará se prefieran los Músicos nacionales ó domiciliados en el Reyno [...]” (Cotarelo y Mori, 1917: 413).

Circunscrevendo-nos ao corpus selecionado, deparamos com a vitalidade deste critério, de modo marcado no decénio de 1770, para fundamentar as votações dos agentes que priorizavam o repertório da comédia espanhola. Novamente no memorial de 1771 enviado polo concelho da Corunha à Coroa figura a preferência pola formação de Antonia Díaz, aludindo ao “privilegio de los Nacionales” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de

¹⁴¹ “2.ª Que la hora de entrada sea a las siete y media, para no impedir la concurrencia a los corrales de obras españolas” (Cotarelo y Mori, 1917: 208). “Para evitar todo perjuicio a los teatros españoles, la ópera no durará más que desde 1.º de octubre a 1.º de julio, en que las compañías de Madrid empiezan sus funciones de noche” (Cotarelo y Mori, 1917: 294).

Dezembro. Anexos. Fólio 256frente. Cota: C- 61). Numha comunicação anterior o mesmo governo municipal falava de que a companhia cómica espanhola era “mas propia que las Operas italianas para la Constitucion del Pais” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 2 de Setembro. Anexos. Fólio 270frente. Cota: C- 61). O auto do 9 de Dezembro de 1771 ainda continuou nestes termos, expressando umha esclarecedora contraposição entre os valores morais da companhia ‘nacional’ e da ‘estrangeira’: “[...] de sus caudales particulares [...], mejor empleados en la subssistencia [sic] de unos **Operarios Nacionales y humildes**: “que en el bolsillo de **un extranjero discolo y cauteloso**” [frase esta última logo riscada, mas perfeitamente legível] [o carregado é nosso] (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 255verso Cota: C- 61).

O argumentário nacionalista perdeu força em 1790 e mais umha vez foi retomando unicamente polo regedor Francisco Somoza de Monsoriu, quem num pleno de 1791 votou em favor da companhia cómica de Antonio Pinto –e contra a italiana de Alfonso Nicolini- e sustentou este voto em ideias nacionalistas, que até poderiam ser definidas de xenófobas ao incluir várias desqualificações contra os indivíduos estrangeiros: “[...] y que la Ciudad ultimamente no deve admitir estos extrangeros inutilis, oziosos y vagos en los dominios de S. M. [...]”. Neste sentido deve incluir-se como elemento de análise que existia nesta altura um intenso temor contra a entrada e contágio de ideias revolucionárias, o que intensificou os juízos contra os agentes estrangeiros. Mais adiante, no mesmo discurso insistiu em que se finalmente nom se aprovava a companhia de Antonio Pinto devesse ser outra formação de nacionalidade espanhola, “de las que se forman en la Nazon para representar en esta Ciudad” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólio 121verso. Cota: C- 75).

Estas considerações verificam-se noutros escritos da altura, como nas alegações enviadas por Gabriel Serrano, representante legal de Ignacio Cañizares, ao Consejo de Castilla, no quadro do contencioso que mantinha com a *troupe* de Alfonso Nicolini. Embora este memorial tivesse que ser analisado à luz dumha defesa ‘de parte’, nom deixa de ser interessante que como argumento em favor da companhia cómica espanhola Gabriel Serrano fizesse uso dum discurso nacionalista, defendendo explicitamente que as companhias espanholas deveriam “tener la preferencia sobre cualquiera otra extranjera” (Carreira, 1991: 115), “por solo la circunstancia de español y la simple consideración de estar sirviendo al Pueblo, parece que debía de ser un privilegio necesario” (Carreira, 1991: 118). Neste mesmo escrito de denúncia, reproduzido polo musicólogo Xoa Manuel Carreira (1991: 118-119), continuou Gabriel Serrano atacando a câmara corunhesa por ter prejudicado a “unos pobres españoles solo para hacer ricos a unos extranjeros vagos que han venido a La Coruña [j]”. Nesta última afirmação subjaze mais um elemento argumentativo, como era o facto de as companhias italianas se estarem enriquecendo –como veremos, o preço das suas funções era maior- em detrimento das companhias espanholas, o que sugere mais um fenómeno que explicaremos, o possível maior sucesso progressivo do modelo repertorial da ópera italiana. Assim, alguns agentes do campo do poder puderam tentar reequilibrar a presença de companhias espanholas e italianas através das suas ferramentas de administração e governo teatral, como coloca Pilar Alén (1997: 10):

Nos anos finais do XVIII a problemática suscitada pola ópera italiana cambiou de orientación. Xa non se criticaba a súa falta de principios morais; agora o problema consistía en facer compatibéis -temporalmente, enténdese- as representacións operísticas coas dos empresarios de Comedias españois; estes intentaban conseguir unha certa continuidade e estabilidade no tocante a temporadas teatrais, precisamente nas mesmas cidades nas que xa se asentaran as compañías de ópera.

A condição mais popular das comédias espanholas

Outra tese em que se apoiáram os defensores do modelo repertorial da comédia espanhola foi a alegada inclinação maior das camadas populares pelas comédias espanholas. Assumindo esta premissa, os agentes capitulares deveriam privilegiar as companhias cômicas espanholas para garantir que os espetadores populares acudissem à casa de comédias e que, deste jeito, o projeto pedagógico, que tinha como alvo principal as camadas populares, desse certo.

No escrito oficial de 1771 da câmara corunhesa deparamos com este argumento pela primeira vez, ao afirmar-se que “el pueblo” (expressom que, quando utilizada, referia fundamentalmente os cidadãos de origem popular, sendo que quando se queria integrar os grupos da elite sempre estas eram referidas com fórmulas concretas, as famílias “distinguidas” ou “distintas”, as mais “esclarecidas”, os “caballeros”, etc.) ‘sustentava’ economicamente a diversom cômica, dado que este “cada día manifiesta mas la Complazencia de que Subsistan las Comedias” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 2 de Setembro. Anexos. Fólio 269verso-270frente. Cota: C- 61). Um ano mais tarde o regedor eletivo José Sanjurjo Montenegro insiste nesta ideia, expressando-a indiretamente após evidenciar a indiferença com que, em sua opinião, o ‘povo’ acolhia as óperas italianas de Nicolà Setaro, por nom encaixarem com a sua idiossincrasia: “y la suma displicencia Con que el Pueblo mira a dicho setaro, sus óperas y Casinos asi por no ser adatables a los Genios del Pais” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano de 1772. 17 de Fevereiro. Fólio 31verso – 32 frente. Cota: C-62). Destes testemunhos poderíamos inferir que os assistentes de origem popular tivérom reticências para consumir as óperas italianas. Por outro lado, mais umha vez este tipo de considerações deixam de aparecer nos livros municipais após 1772 e, contradizendo isto, em 1778 o procurador geral da Corunha realiza um depoimento em que afirma que o repertório da ópera bufa italiana já era nesta altura o mais demandado pela sociedade corunhesa, abrangendo também as camadas populares: “[...] en todas las calles y plazas esta clamando por dicha opera” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 24 de Março. Fólio 37verso-38frente. Cota: C-66).

Pode-se conjecturar, apesar de ser necessário um estudo mais profundo e empiricamente consistente, que os grupos populares acolhessem de forma tímida os espetáculos de ópera italiana nos primeiros anos examinados, ao estarem muito mais familiarizados com os repertórios das companhias cômicas que, e muitos casos, seguiam encenando peças tradicionais do teatro do “Siglo de Oro” –com autores, como temos verificado no capítulo 4.1., como Calderón de la Barca, entre outros-; enquanto que o espetáculo da ópera italiana tivera umha implantação mui recente nos coliseus galegos, só em 1768, de aí que podamos presumir que apenas os grupos sociais dominantes –no fundamental a alta fidalguia e o coletivo itinerante do Exército- conhecessem melhor as estruturas e convenções –os ‘repertórios’, em última instância- da ópera bufa italiana. Em consequência, podemos afirmar indiciariamente que nos primeiros anos estudados efetivamente os representantes populares necessitárom de vários anos para cultivar o gosto pela ópera italiana, mas, alguns testemunhos de 1790 em adiante indicam que as camadas populares, como os restantes grupos sociais, acabárom experimentando umha maior preferência polo repertório italiano do que polo repertório cômico espanhol.

Um segundo argumento mobilizado na altura, que também tem a ver com a ‘acessibilidade popular’ às funções de ópera italiana, é o do preço mais económico que, de média, tinham os bilhetes dos espetáculos de comédia espanhola, comparativamente ao dos bilhetes das encenações de ópera. Mais adiante apresentaremos um exame empírico concreto desta questom,

porém, certamente o acesso aos espetáculos italianos era muito mais elevado e, portanto, elitista, por isso faz sentido este argumento invocado pelos agentes do poder se o que se visava era abrir o teatro ao povo. Assim, até a maioria capitular corunhesa chega a afirmar que a aprovação de licenças em favor das companhias cómicas espanholas tinha como função evitar que os espetadores se endividassem até a ruína para poder assistir às óperas italianas (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólho 256verso. Cota: C- 61). À luz disto, foram frequentes os adjetivos utilizados pelos agentes do campo do poder local que remetiam para o carácter mais oneroso dos bilhetes. Na comunicação de 1771 o concelho da Corunha arguiu que mais uma razão para preferir o acordo com Antonia Díaz foi a condição menos “grabosa” dos bilhetes (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólho 256frente. Cota: C- 61), o facto de esta implantar um “recreo nada costoso” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólho 255verso. Cota: C- 61). Mais ainda, neste mesmo escrito destacava-se que o esforço económico que deviam assumir os espetadores das funções de Nicolà Setaro resultava penoso igualmente para os representantes dos grupos sociais dominantes: “[j] los mas esclarecidos Caballeros, que con dificultad podran soportar los costes diarios de los Palcos para las Operas sin un visible daño de sus familias y Casas” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólho 255frente-256verso. Cota: C- 61). Muitos anos mais tarde, em 1791, Somoza de Monsoriu incidia nesta questão, razãoando que as companhias espanholas deviam ser aceites na Corunha porque traziam “una diversion [...] barata” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólho 121verso. Cota: C- 75).

O desacordo com a atitude e as estratégias comerciais de Nicolà Setaro

Em último lugar, podemos enxergar uma série de argumentações utilizadas para privilegiar as companhias cómicas espanholas que tinham em comum a insatisfação quanto ao modo de proceder dumha companhia italiana em concreto, a operática de Nicolà Setaro, que se instalara nos coliseus galegos na década de 1770. Porém, as razões contra este operista, a lembrança das suas práticas, continuaram sendo invocadas após este período, no decénio de 1790 e de 1800 quando estava em jogo a aprovação da licença para outras companhias operáticas de origem italiana, com o objetivo de dissuadir os votos favoráveis para estas formações. Nem por acaso muito depois, em 1792, na pugna entre a companhia cómica espanhola de Ignacio Cañizares e a italiana de Alfonso Nicolini pela instalação no coliseu da Corunha, o apoderado da primeira lembrava à câmara da cidade os antigos conflitos vividos com Setaro. É sintomático que este agente teatral instrumentalizasse o facto de Nicolà Setaro ser o “suegro del Alfonso Nicolini” (Carreira, 1991: 117), procurando que desse parentesco político se esperasse o mesmo proceder, alegadamente prejudicial para a cidade, que teve o seu género. Num modelo fortemente dual de oferta teatral, a grande desconfiança e mal-estar produzido em volta de Setaro tanto na câmara da Corunha quanto na de Ferrol tinha como principais beneficiárias as companhias cómicas espanholas. Nas páginas seguintes analisaremos como se foi articulando esta desconformidade até virar um critério concreto na escolha entre companhias e modelos repertoriais. Além disto, tentaremos oferecer uma breve hipótese explicativa que nos permite, aliás, avançar pontos fundamentais da análise elaborada no capítulo quinto sobre a importância dos mecanismos de funcionamento simbólico na evolução da atividade teatral e nas políticas teatrais do campo do poder, o que explica que nos demoremos algo mais neste critério determinante.

A formaçom dirigida por Nicolà Setaro chegou ao Reino da Galiza com um elevado prestígio, após ter sido a primeira companhia de óperas que encenou de modo regular nos teatros públicos comerciais das principais cidades da Coroa espanhola e portuguesa (por exemplo, foi a primeira *troupe* que ofereceu peças operáticas no Teatre de la Santa Creu de Barcelona [Cotarelo y Mori, 1917: 214; Alier, 1990: 94-95]). A consciência própria da companhia da sua condiçom pioneira e do reconhecimento que isto lhe outorgara num momento em que o repertório operático italiano era o preferido nos coliseus das capitais europeias (Weber, 2007; Kintzler, 2007) e os importantes apoios que Setaro obtivera nas cidades em que estivera destinado entre agentes da alta nobreza detentores de importantes cargos políticos (em Barcelona, o do Marqués de la Mina, Capitám general de Catalunha, e a sua esposa, a Marquesa de la Mina, María Agustina Zaparria de Calatayud Fernández de Híjar [Alier, 1990] ou no Porto, protegido polo Governador militar da cidade, Joÿo de Almada e Melo [Carreira, 1990]) pudo motivar um comportamento displicente em geral de Setaro com os agentes e instituicons do campo do poder –com a exceçom dos seus aliados políticos concretos-, negligenciador das normas que regiam o relacionamento entre as companhias e o campo do poder.

Resultado deste relacionamento particular surgirom desencontros, cada vez mais numerosos, que comportárom que os agentes políticos do Ferrol e da Corunha tendessem a punir as práticas de Setaro e a desatender os seus interesses, de tal jeito que nos anos finais da sua estadia galega a relaçom estava mui danificada. As tensons com os governos municipais galegos começárom em 1771 e podem visibilizar-se pola primeira vez na comunicaçom enviada polo concelho da Corunha ao Consejo de Castilla em que a instituicom municipal pede invalidar a permissom teatral para Setaro, dado que deseja adquirir o prédio e ser a administradora plena da diversom teatral (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólhos 256frente-256verso. Cota: C-61). De aí que também houvesse um conflito de interesses polo qual a câmara municipal preferia autorizar a atividade da formaçom cómica espanhola de Antonia Díaz, com a que rivalizava Setaro nestes anos. Logo desta tomada de posiçom da câmara municipal corunhesa contra os interesses de Setaro, nom se deteta mais atividade da companhia operática nos livros municipais corunheses. No Ferrol foi concedida umha última licença à companhia de Setaro em Dezembro de 1770, que autorizava a esta companhia a encenar até o Entrudo de 1771, embora com condiçons menos permissivas, estabelecidas polo concelho, do que as aprovadas para a formaçom cómica espanhola de Antonia Díaz (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 18 de Dezembro. Fólhos 250 frente-251verso. Cota 377). Após estas decisons políticas adversas para Nicolà Setaro, incluindo a compra do seu coliseu que construíra na Corunha, autorizada polo Consejo de Castilla em 1772, Nicolà Setaro empreendeu a saída do Reino da Galiza em direçom a Bilbao, deixando até o coliseu do Ferrol –o único que lhe ficava da sua propriedade na Galiza-, confiado a um comerciante local como gestor (Sánchez García, 1997: 50). A partir deste momento, o operista caiu em desgraça, pois em 1773 foi declarada umha ordem de prisom contra ele por comportamento sexual imoral, promovida em boa medida polas elites religiosas de Bilbao¹⁴²,

¹⁴² Nicolà Setaro foi condenado em 1773 em Bilbao a pena de cárcere por levar a cabo práticas sexuais sodomitas e outros “excesos” com a senhora Dominga Iturriaga, como aparece citado no expediente municipal do Ferrol sobre o embargo do seu coliseu:

“[...] sobre atribuir al cittado Settaro **haver comettido el cittado Settaro Pecado nefando con dicha Dominga Yturriaga** y demas deducido en dicho Pleitto [...] En Virtud de la qual se mando poner y puso preso á dicho Settaro y se le mandaron envargar todos sus vienes” (A.M.F. Expedientes de Teatro. Expediente 1. Fólhos 2 reto-2 verso).

“[...] en razon de haber comettido el orrendo Pecado de Nefandò y **ottros excesos que consttaván de la sumaria** [...] [o carregado é nosso]” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólho 9frente. Maço: C-727-A).

Ainda que Carreira (1990) defende que existem suspeitas de que esta condena foi preparada com provas falsas para enviar a

que acabou significando o seu falecimento no cárcere. Aliás, só postumamente, quando foi absolto, foi reintegrada à sua família a sua casa de comédias do Ferrol, que fora confiscada pela corporação local (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaró”. Maço: C-727-A).

Os primeiros focos de conflito entre o empresário Nicolà Setaro e os agentes e instituições do campo do poder originam-se em 1768 em Santiago de Compostela e os protagonistas som a própria Universidade e organismos religiosos que se manifestam contra a continuidade da diversom operática com o objetivo de exercer de salvaguarda moral dos estudantes (Sánchez García, 1997: 44-45, Pérez Costanti, 1925: 55 em adiante), conseguindo, como é sabido, forçar a partida de Setaro da cidade arcebispal. No seguinte ano, na Corunha, suscitou-se umha forte discrepância entre a companhia operática e o Governador e Capitán general interino do Reino, o conde Teodoro Francisco de Croix, que se resolveu com a conhecida drástica decisom de derrubar o coliseu de Setaro. Neste episódio estava já o germen dalguns dos pontos de dissenso ou das incompatibilidades entre o operista italiano e os agentes do campo do poder. Assim, apesar de o motivo reconhecido da ordem ter sido o preço excessivo que os oficiais militares deviam pagar polos espetáculos e polas bebidas servidas nos bailes de máscaras (Sánchez García, 1997: 45), julgamos que o problema nom residia tanto no assunto da discrepância quanto na atitude autónoma como empresário e pouco conciliadora de Setaro neste conflito de interesses. Sánchez García (1997: 84, nota 33) afirma que ao seu ver a dureza do enfrentamento se deveu ao facto de Setaro nom se ter ‘ajustado’ ao regimento militar do Conde de Croix, à atitude “altanera y poco flexible” de Nicolà Setaro. Esta reflexom que colocava o foco nos traços pessoais conflituosos de Setaro é totalmente pertinente, dado que nas polémicas entre o diretor italiano e as autoridades políticas, estes últimos agentes do poder sempre as explicavam nos livros de acordos recorrendo a argumentos negativos *ad hominem*, com acusações que o qualificavam de “altivo”, pouco ‘respeitoso’, “desobediente”, “díscolo”, e palavras como “avilantez”, “osadia”, “desprecios”, “excesos”, incidindo no comportamento inaceitável do empresário. Porém, o que os agentes do campo do poder colocavam em questom de Setaro nom eram as suas características pessoais em si ou umha falta de afinidade –esta análise seria simplificadora-, antes bem, o que os agentes políticos nom queriam aceitar era o modo como Setaro se conduzia no seu relacionamento com eles porque, como tentaremos demonstrar na continuacão, atentava gravemente contra as normas de funcionamento que no século XVIII regiam as relações –admissíveis- entre os produtores e agentes culturais e o campo do poder.

Neste sentido, podemos distinguir três níveis diferentes de insatisfação e de conflito entre os agentes e instituições do campo do poder e Nicolà Setaro, que guiarão a nossa análise das próximas páginas: a) as impugnações da autoridade simbólica dos agentes e das instituições do poder devido a um tratamento pouco respeitoso da parte do italiano, b) a excessiva autonomia nas suas decisoms e tomadas de posição quanto à diversom teatral, nom submetendo-se às regras e procedimentos estabelecidos regularmente polas instituições de poder, o que também se ligava ao ponto anterior dado o seu caráter impugnador deste modo de proceder e c) a privatização dos ganhos produzidos pola atividade teatral, o que atentava contra um modelo pré-existente na Coroa espanhola de gestom pública da diversom teatral e de direcionamento dos benefícios para o ‘comum’.

Atendendo ao primeiro ponto, verificamos acusações sistemáticas umha contra Nicolà Setaro que insistem em destacar o seu comportamento polémico e arrogante e o insuficiente respeito demonstrado com os agentes e instituições de poder. Na conhecida carta enviada ao

Setaro a prisom, esta operação evidencia que o seu modo de agir livre e pouco normativo, que mesmo se poderia evidenciar no plano sexual, precisava ser castigado e eliminado do espaço público.

Consejo de Castilla pola cámara da Corunha em que esta afirmava preferir a instalaçom da companhia cómica espanhola eram resumidos os motivos das reticências da maioria capitular com a companhia de Setaro e nela apareciam umha série de adjetivos que incidiam nestes traços assinalados e confrontavam com as maiores qualidades dos cómicos espanhóis: “[...] [caudales] mejor empleados en la subssistencia [sic] de unos Operarios Nacionales y **humildes**: [a seguir umha linha riscada com a seguinte frase: “que en el bolsillo de un extranjero **dusculo** [sic], y **cauteloso** [o carregado é nosso]” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólho 255verso. Cota: C- 61). Este pensamento era compartilhado pola cámara de Ferrol, chegando a qualificar a conduta do empresário como “maliciosa”, num testemunho mais raro já que polos problemas ligados ao corpus era mais difícil aceder ao ponto de vista das instituiçoms e dos agentes políticos municipais do Ferrol: “[...] el operista Nicolas Setaro [com umha linha riscada aparecia a seguir esta frase: ademais de ser un hombre cuja **política maliciosa** se empeña en **sembrar discordia, è yndisponer los animos de los Xefes** [j] [o carregado é nosso] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólho 255verso. Cota: C- 61). Nas próximas páginas analisaremos umha série de incidentes que podem deitar luz quanto às causas que agravárom o relacionamento entre Setaro e os governos municipais da Corunha e do Ferrol e verificaremos como a maioria das disputas se passárom numha dimensom simbólica.

Assim, na Corunha, em 1772, tivo lugar umha tumultuosa polémica entre a cámara municipal e o operista italiano que partiu, aparentemente, dum desencontro de tipo protocolar: a recusa de Nicolà Setaro a retirar o seu chapéu diante de José Sanjurjo Montenegro, agente capitular deputado das comédias, numha noite de “cassino”, de bailes no coliseu, como transmite o relato incluído no livro de acordos:

[...] y enderezados juntos [o capitular José Sanjurjo e o escrevám da cidade] a la entrada de la Puerta **hallo al setaro sentado con el sombrero de la Caveza** y luego le dijo el exponente que no perciviese sino a quatro reales por palco segun ya se lo tenia prevenido en la propia noche y **permaneciendo el setaro sentado y con el sombrero puesto** le respondió ratificando el Decreto que tenia y **viendo el poco respecto y veneracion que se devia al exponente por dicho setaro el presente escribano con buen modo si no savia ablava con uno que representava la misma Ciudad no se dio por entendido, y subsistio sentado y con el sombrero puesto** hasta que claramente le ha dicho el mismo escribano se levantase lo que executo, **sacando el sombrero** [...] [o carregado é nosso] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 16 de Janeiro. Fólho 9frente–9verso. Cota: C-62).

Reproduzimos um trecho extenso porque julgamos mui revelador como a crónica expressa umha indignaçom que vai em aumento à medida que Setaro nom cede às convençoms de cortesia e respeito negando-se a retirar o chapéu. É mui significativa a impotência que transmite a repetiçom do narrador, até em três ocasioms, da imagem de como Setaro ainda continuava com o chapéu sobre a sua cabeça, informando, aliás, no final de que por fim este o retirara, portanto aparecendo este motivo ou sintagma até quatro vezes nesta narraçom.

Também nos permite dar conta das graves consequências desta nom-açom no plano simbólico o facto de finalmente o agente capitular concluir que isto representava umha ofensa para toda a cidade: “y respecto con lo que le ha sucedido a experimentado un agravio e injuria que publicamente se le hizo y a la ciudad por representarla en aquel acto” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 16 de Janeiro. Fólho 10frente. Cota: C-62). É importante destacar que, com efeito, o comportamento de Setaro nom se entendia apenas como umha atitude desautorizadora contra individualmente este capitular, mas este fazia

extensível a deslegitimação simbólica contra o conjunto do concelho e da cidade da Corunha, que este representava através do seu cargo político por um processo metonímico¹⁴³ (“uno que representava la misma Ciudad”). O que produziu indignação no deputado de comédias, querendo contagiar com este sentimento ao conjunto da maioria capitular, foi que um agente teatral, representante da esfera artística que devia manter umha atitude reverencial e submissa com um agente do campo do poder, tivesse umha atitude nom subordinada, que na altura poderia ser considerada desafiante do capital simbólico detentado por este cargo capitular e esta instituição de poder local. Isto explica o uso de expressões do campo semântico do desacato ou da ofensa simbólica (“respecto”, “veneracion”, “agravio”, “injuria”, etc.), desautorização que se agravava pola repercussão pública que tinha que o incidente tivesse lugar num espaço público, a casa de comédias, e durante um evento performativo, como defenderemos (“agravio e injuria que publicamente se le hizo”). A acusação de atentado simbólico e de comportamento inaceitável num agente teatral encontrou eco no governo municipal, como evidencia o facto de a maioria capitular ter decidido trasladar este assunto a umha instância superior, ao corregedor (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 16 de Janeiro. Fólio 10frente-10verso. Cota: C-62).

A câmara do Ferrol experimentou, de igual maneira, desavenças, com efeitos no plano simbólico, com o empresário italiano. Em 1770 Setaro desobedeceu umha série de regulamentos e mandatos concretos feitos polo concelho em matéria de organização de espetáculos: nom pediu autorização para realizar umha série de eventos públicos como bailes e funções de ópera e também incumpriu o horário estabelecido para os espetáculos de ópera (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. 15 de Dezembro. Fólio 243frente. Cota: 377). Mais umha vez as fórmulas com as que relatam estes incumprimentos apelam para sentimentos de ofensa e até de desvalorização pública da soberania das autoridades, de excesso de ousadia também. Nos livros municipais fala-se de “desprecios y excesos”, de que “se propaso dicho Ympresario”, de que todos estes factos fõrom “tan nocivos y perjudiciales a la Causa Publica y menos decorosos a la veneracion que deve tenerse a los Magistrados”. A última expressão é a mais elucidativa porque dá conta de como estas ações fõrom interpretadas como manifestações de irreverência e de falta de respeito aos representantes do campo do poder, aos ‘magistrados’ e à própria ordem política que estabelecia esta potestade, quer dizer-se, à ‘causa pública’. Isto pode observar-se também nas consequências simbólicas, para além do desacato, que tivo a decisão de Setaro sobre horários, que fixo antecipar o começo dos espetáculos a quinze minutos antes e que provocou que os agentes do campo do poder nom pudessem estar presentes, ocupando o palco presidencial e ostentando publicamente o seu poder simbólico, no começo da performance teatral. Como analisaremos no capítulo quinto a propósito dos

¹⁴³ À luz deste recurso metonímico, o todo –a cidade, o reino- e a parte –o agente e o cargo político- passavam a ser equiparáveis. Em repetidas ocasiões nos acordos plenários, a maioria capitular das câmaras do Ferrol e da Corunha, como representantes da cidade, se auto-denominavam em muitos casos ‘cidade’, expressando que eles próprios, de facto, eram “la ciudad” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*, A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). O mesmo recurso metonímico era utilizado por outras instituições, como acontecia nas reuniões das Juntas do Reino ao identificar esta assembleia com o próprio Reino da Galiza. Assim, logo de ser apresentados os nomes dos agentes capitulares representantes das sete cidades, costuma seguir a seguinte fórmula com escassas variações: “regidores diputados por las respectivas siete ciudades de Santiago, Coruña, Betanzos, Lugo, Mondoñedo, Orense y Tuy que componen este fidelísimo Reino de Galicia” (Romaní Martínez, 2008-2010: 11-12, apud A.M.C., Junta de Reino, Ano 1775, 23 de Agosto. Cota: C-22); “que componen este Exm^o., fidelísimo, muy noble y muy leal Reino de Galicia” (Romaní Martínez, 2008-2010: 14, apud A.M.C., Junta de Reino, Ano 1775, 23 de Agosto. Cota: C-22) e outras variantes aproximadas. Do mesmo jeito, quando nos registros dos acordos para se referir à própria Junta do Reino como sujeito dalgum procedimento que deve levar a cabo este pode ser substituído polo próprio conceito de “Reino”:

“Ygualmente se acordó que el señor don Josef Benito Montenegro pase el correspondiente papel de oficio al señor Gobernador ynterino, en que le comunique está formalizado el Reino para que se le pueda comunicar las reales yntenciones de Su Majestad [j]” (Romaní Martínez, 2008-2010: 14, apud A.M.C., Junta de Reino, Ano 1775, 23 de Agosto. Cota: C-22).

mecanismos de fortalecimento simbólico das instituições de poder o momento de dar início à função é um dos mais relevantes no que atende à produção simbólica, de aí que esta decisão concreta fosse tão duramente condenada pela maioria capitular do Ferrol: “tubo la Avilantez y osadia [Setaro] de comenzarla a las Siete menos quarto y antes que el Ayuntamiento se presentase en su Palco de presidencia”. Mais uma desobediência que cometeu foi quando, logo de ser mandado comparecer perante o concelho, Setaro incumpriu esta ordem e foi procurar acobilha na morada do Conde de Vega Florida (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. 15 de Dezembro. Fólios 243 frente–244 verso. Cota 377). Todas estas atitudes somadas provocaram a ordem taxativa do concelho do Ferrol de proibir a continuação dos espetáculos de Nicolà Setaro (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. 15 de Dezembro. Fólio 244 frente. Cota 377), decisão que nem pôde ser evitada pelos influentes aliados que tinha Setaro na cidade¹⁴⁴.

Além do mais, foi sugerido como as companhias operáticas italianas manifestavam um estilo muito menos atencioso e reverencial nas suas comunicações com as câmaras municipais e isto é particularmente certo para os sóbrios escritos de Nicolà Setaro, algo que possivelmente não ajudou a melhorar as relações sedimentadas com material simbólico. Tomando como modelo um escrito por Setaro à câmara do Ferrol no ano 1770, antes do pioramento do relacionamento político, vemos como o empresário introduziu apenas as fórmulas mais convencionadas, codificadas e, portanto, despersonalizadas, de respeito: a ‘súplica’ do início do memorial de solicitude –“suplica el impresario”– e a codificada expressão final, não excessivamente afetada nem generosa em cumprimentos –“favor que espera merecer de Vs.”– (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólio 87 reto–87 verso. Cota: 377). Mais ainda noutras comunicações, se não incrementou o tom respeitoso ainda se tornou mais imperioso. Assim, num escrito enviado ao concelho da Corunha quando as relações entre o italiano e a câmara já se começaram a erosionar em lugar de suavizar o seu estilo, expressou com assertividade a decisão que em sua opinião a câmara corunhesa devia tomar a propósito da sua solicitude de licença, tratando horizontalmente instituição de poder local e até com condescendência ao explicar qual era o modo de proceder dos governos doutras vilas e cidades espanholas:

[...] V.s sabe muy bien que en Barcelona, Y en los más pueblos a donde hai operas se trabaja por temporadas, lo mismo que prescribe la contracta: La compañía comica ha tenido Su temporada sin que se le hiziese estorvo con las Operas, lo mismo solicita el exponente se practique con el [j] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. Sem data. Anexos. Fólio 229 frente–230 frente. Cota: C- 61).

A segurança e assertividade de Setaro no seu relacionamento com os agentes e instituições políticas municipais contrastava com o modo de agir da empresária teatral Antonia Díaz, quem era extremadamente cuidadosa nos seus escritos à hora de transmitir subserviência com os agentes do poder local, com fórmulas atenciosas do seguinte tipo, tiradas dumha comunicação que coincidia no tempo às de Setaro: “Com la mas rendida Atencion”, “con el maior adorno para la descensia de V. S.”, “lucido, y noble concurso de estas M. N. Villas” e como despedida optando por uma longa expressão de respeito, “Gracia que espero del Piadoso zelo de vs. por

¹⁴⁴ Para além do Conde de Vega Florida, Comandante geral do departamento, podemos somar a outros representantes das elites do Exército que enviaram um escrito à câmara do Ferrol, intervindo em defesa de Setaro, após ter sido prendido. Entre os assinantes desta carta estavam: Dionisio Sánchez de Aguilera, sargento maior; Martín Álvarez de Sotomayor, mariscal e comandante; José Domas y Valle, general maior; Andrés Reggio y Brachiforte, comandante geral interino e tenente da Armada (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. 19 de Dezembro. Fólio 252 reto–253 frente. Cota 377).

quien quedo rogando a la Divina le prospere largos años en el auge de su maior grandesa" (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólio 88 frente. Cota: 377). Pondo de parte o maior domínio linguístico da empresária espanhola, patenteiam-se duas estratégias diplomáticas radicalmente diferentes.

Ainda que alguns pesquisadores como Sánchez García (1997: 47) já chamaram a atenção para a degradação paulatina das relações entre Setaro e as autoridades políticas locais: "Por último no puede olvidarse el desagrado que la persona de Setaro producía en la mayor parte de los regidores, quienes, como ya observarnos en Ferrol, no ahorraban por aquellas fechas quejas y denuncias por el comportamiento del italiano". Contudo, consideramos que não se aprofundou suficientemente nesta questão porque provavelmente os aspetos de natureza simbólica são mais dificilmente observáveis e, especialmente, mensuráveis, pelo peso qualitativo da sua análise, ligada a aspetos e condicionantes sócio-culturais e antropológicos. No entanto, pesquisadores como Pierre Bourdieu ou Norbert Elias encararam este desafio e visibilizaram o carácter determinante destas questões, visando desvendar os "*enjeux*" sociais e culturais que as envolviam. Os seus estudos também nos ajudam a compreender melhor a reação às transgressões simbólicas que levaram a cabo Nicolà Setaro e como estas obstaculizaram o tramo final da sua carreira profissional.

Norbert Elias (2002) reflexionou sobre a trajetória do produtor musical Wolfgang Amadeus Mozart, motivado pela curiosidade que lhe produzira o insucesso que sofreu em vida e, como a canonização só chegara logo da sua morte, achamos que algumas das suas análises são perfeitamente aplicáveis ao caso de Nicolà Setaro. A partir do estudo de fontes diretas, este estudioso demonstrou que Mozart manifestara no seu percurso artístico e vital, apesar dos esforços do seu pai (Elias, 2002: 38), músico na pequena corte de Salzburgo, uma grande incompetência no domínio das regras de cortesia nos círculos sociais elevados (e que Elias denominou a 'arte do comportamento cortesão': a habilidade para manter uma conversa agradável e cativadora, a afabilidade, a diplomacia e a delicadeza na exposição das ideias, a agudeza na identificação do perfil psicológico e da condição social dos agentes que frequentava, etc.), e, de modo geral, de todos os códigos normativos de comportamento que se esperavam dum produtor cultural. Para Elias (2002: 38) o problema fundamental radicava na sua "manera de actuar directa y franca" e isto colocava-lhe problemas ao não conseguir antecipar os efeitos das suas palavras em cada tipo diferente de interlocutor, destreza conatural dos hábitos cortesãos (Elias, 2002: 143-144).

Observe-se que como acontecia com Mozart, o empresário Nicolà Setaro fora acusado de não ter assimilado uma série de maneiras sociais e políticas, ao conduzir-se com uma excessiva franqueza, ao ter um estilo demasiado direto e que era recebido como descortês e ofensivo, que no caso de Mozart esta incompetência se concretizava num humor sem filtros, em ocasiões infantil, primitivo e até obsceno, em que eram habituais as piadas escatológicas (Elias, 2002: 84). Elias (2002) demonstrou que esta imperícia nos relacionamentos foi decisiva para explicar os seus problemas para obter encomendas e reconhecimento à sua produção, em virtude do papel central jogado pelas elites nobres no século XVIII nos processos de sobrevivência e sucesso artístico dos produtores, por causa da dependência do mecenato, e, em última instância, pela condição de heteronomia (Bourdieu, 1991) que afetava aos campos de produção cultural nesta altura: "[...] no dominaba [Mozart] especialmente bien el arte del comportamiento cortesano, con el que uno podía ganarse las simpatías de las personas de este círculo y del que dependía en buena parte hasta qué punto éstas intercederían por alguien que solicitaba un puesto" (Elias, 2002: 42-43). A incapacidade, mas também a rebeldia especialmente de Setaro, quanto à assimilação destas normas, resolveu-se no infortúnio dos dois agentes culturais, como destaca Elias (2002: 75) no que respeita à trajetória de Mozart:

La tragedia de Mozart se basa en gran parte en el intento de transgredir por sí mismo como persona, pero también en su creación, los límites de la estructura de poder de su sociedad [...]; y además es determinante que lo hiciera en una fase de desarrollo de la sociedad en la que las relaciones de poder tradicionales todavía estaban prácticamente intactas (Elias, 2002: 33).

Portanto, podemos constatar que era essencial para qualquer produtor artístico, para o seu reconhecimento mas também para a sua simples sobrevivência –como temos visto para o caso de Nicolà Setaro- que assumisse as implicações da condição de heteronomia dos campos culturais e assim exteriorizasse uma atitude de subordinação simbólica com os representantes dos grupos sociais dominantes, que, por seu turno, eram os que ocupavam posições relevantes no campo do poder.

No sentido oposto, a manifestação de comportamentos que podiam ser interpretados como transgressões simbólicas contra os agentes ou contra as instituições do campo do poder sentenciavam a trajetória artística do tal agente ou produtor. Neste sentido vêm à nossa ajuda a proposta analítica de Bourdieu (1981, 1994), pois, do nosso ponto de vista, o cerne da indignação das autoridades políticas municipais com Nicolà Setaro consideramos que consistia no que era visto como agressões diretas ao “capital simbólico” –o capital resultante da soma de diferentes tipos de capitais a que, por consenso social, se lhes confere um valor (Bourdieu, 1994: 116)- destes agentes políticos locais. Isto representava a ameaça dumha relativa perda da sua legitimação simbólica para poder governar, do seu “poder simbólico” (Bourdieu, 1981: 14), que se alimentava com a exteriorização de valores como a ‘credibilidade’, a ‘confiança’ e a ‘obediência’, que nom eram professados pelo empresário italiano. De aí que estas práticas sejam mui perigosas porque tinham um elevado potencial impugnador, que podia desativar o efeito de ‘magia’, como se refere Bourdieu na sua obra, em que se substanciava o “poder simbólico” dos agentes representantes do campo do poder, o que também explica a intensidade da resposta dos agentes do poder com o objetivo de erradicar estas subversões. Aproveitamos para dizer que esta é um dos principais eixos analíticos que articula esta pesquisa e que será desenvolvido a partir da análise de diferentes processos circunscritos à atividade teatral. Assim, o exame das expressões utilizadas pelos agentes políticos municipais para dar conta do seu mal-estar com Setaro corroboram esta proposta explicativa. Assim, este empresário de óperas foi acusado de “yndisponer los animos de los Xefes” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólho 255verso. Cota: C- 61), de agir com “el poco respecto y veneracion que se devia al exponente” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1772. 16 de Janeiro. Fólho 9frente. Cota: C-62) ou levando a cabo uns factos “menos decorosos a la veneracion que deve tenerse a los Magistrados” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 15 de Dezembro. Fólho 243frente. Cota: 377).

O segundo ponto que queremos abordar consiste nas desautorizações simbólicas que se derivavam do excesso de autonomia nas decisões de Setaro sobre a atividade teatral, que acabam por negligenciar ou mesmo recusar ordens e diretrizes tomadas pelas instituições de poder em matéria teatral. A primeira transgressão acontecida no Ferrol em 1770 foi já comentada e tivo a ver com a desobediência de distintas diretrizes municipais sobre a organização das funções teatrais e acabou ordeando o fim da sua permissão para trabalhar (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 15 de Dezembro. Fólhos 243frente-243verso. Cota: 377). O mais interessante é ressaltar o tom, fortemente condenatório das transgressões de Setaro, utilizado pelos agente políticos municipais, que se referem a que o italiano “se propaso” [sic], que “con tal [...] Astucia se Evidenciò [j] se venefician a los precios que se Acomodan a la ambicion [j] ” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 15 de Dezembro. Fólho 243

frente – 244 verso. Cota 377). No que atende à modificação dos dias e dos horários das encenações de ópera comenta o concelho do Ferrol, com evidente insatisfação, que as representa “quando y como se le acomoda a su ydea” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 15 de Dezembro. Fólio 244frente. Cota 377).

Queremos destacar um último frente de desacordo entre Nicolà Setaro e as autoridades políticas municipais e que derivava das tentativas do empresário italiano de obter benefício económico privado procedente das encenações por ele organizadas. Nesta ocasião a cidade da Corunha foi especialmente suscetível com a questão, enquanto que a câmara do Ferrol foi mais flexível ao respeito. A câmara corunhesa rivalizou com Setaro por ser ela mesma a instância que controlasse exclusivamente o destino dos benefícios que produzia a divergentes operática na cidade, igual que decidia o preço dos bilhetes.

O exemplo paradigmático desta colisão de interesses foi a negativa que Setaro deu à cidade da Corunha em 1771 de vender a casa de comédias que construía com os seus próprios fundos, sendo este um pedimento que respondia à ambição do concelho corunhês de contar com o seu próprio prédio teatral. Esta discrepância deu começo a uma pugna entre o empresário e a instituição de governo local por dispor dum coliseu próprio, sendo, em definitivo, uma batalha pelo poder da oferta e da administração teatral na Corunha. Meses antes da missiva enviada pelo concelho da Corunha ao Consejo de Castilla, num escrito precedente a câmara municipal confessa que as suas desavenças com o italiano tinham a ver com o seu carácter ambicioso, em termos económicos, e a concorrência que a cidade tinha para lhe subtrair o seu rol de proprietário e gestor económico do prédio teatral: “[...] estarse aprovechando Nicolas Setaro en crecidos intereses por el material del edificio del coliseo que por no tener facultades la Ciudad para invertir algunos efectos en esta obra” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 2 de Setembro. Fólio 114frente. Cota: C-61). Com efeito, incomodava à corporação corunhesa a soberania e autonomia económica conquistada por Setaro e qualquer sintoma de enriquecimento com a atividade operática que tinha lugar na cidade, por isso a referência aos ‘crecidos intereses’. Nesta mesma linha, logo dumha denúncia ao concelho de Antonia Díaz a Setaro por este ter acrescentado bancos na zona da plateia para incrementar os seus benefícios (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 2 de Novembro. Anexos. Fólio 242frente-256verso. Cota: C- 61), a maioria capitular corunhesa queixava-se ao Consejo de Castilla das ações egoístas de Setaro que somente procuravam, de modo pouco transparente, aumentar o seu património económico pessoal: um “aumento [riscada aparece a palavra seguinte: “codicioso”] de sus caudales particulares [...]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 255verso. Cota: C- 61).

A estratégia comercial de Nicolà Setaro nunca ocultara ter como fim a obtenção do máximo benefício económico para a companhia, minimizando no possível a percentagem de ganhos dirigida aos concelhos ou às instituições de beneficência que gerissem o espetáculo (Cotarelo y Mori, 1917: 214) e procurando incrementar a soberania das suas práticas comerciais. De aí que optasse por uma política de edificação das suas próprias casas de comédia, mui diferente a que seguiam as companhias itinerantes espanholas que sim destinavam parte dos seus réditos para instituições religiosas ou políticas, sendo este o sistema de gestão económica mais habitual: “Por tan justa y razonable cosa ynta en el yntento de la adquisicion de Coliseo, [...] que no puede essistir [sic] bajo dominio de un Sugeto particular por muchas y muy justas consideraciones [j] ” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 255verso-256frente. Cota: C- 61). A antítese da gestão individual dos benefícios teatrais era a proposta da cidade da Corunha dumha

administração centralizada no governo municipal, redundando no bem do conjunto da cidade, como fora argumentado ao Consejo de Castilla:

[j] estando la Ciudad segura de que concediendo el Real Consejo este permiso [para a compra do coliseu de Setaro] arreglara con toda equidad las entradas y mas del edificio sin perder de vista la utilidad que deve reportar la compañía para su Subsistencia, y manutencion, y la caritativa atencion que deve exercitar con el Hospital del buen suceso [...] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1771. 2 de Setembro. Fólio 114frente-114verso. Cota: C-61).

Colidiam, portanto, dous modelos de gestom teatral, um público-assistencial, em que a potestade na gestom era das autoridades municipais, e um privado gerido por um empresário estrangeiro, o que nom era visto com bons olhos por vários membros da corporação municipal corunhesa, como explicitava Somoza de Monsoriu:

Tienen calculado los Capitulares que el operista Nicolas Setaro, manteniendo por suio el Theatro, **adquiere con los perjuicios particulares un excesivo Mayorazgo**, contra cuja nociva ganancia tiene clamado el Personero, y representado la Ciudad lo mas conveniente reconociendo, que el unico arbitrio de evitarla es la adquisicion del Edificio [o carregado é nosso] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 255frente. Cota: C- 61).

Se os concelhos e as instituições religiosas, através de congregações religiosas específicas, sempre funcionaram como os organismos legitimados para o governo executivo e económico da diversom. A estratégia de Setaro era mui inovadora e desafiadora dos processos normativos de funcionamento da atividade teatral, de aí que também fosse destacada polo estudioso teatral Xoán Manuel Carreira (1990: 64-65 e 67), quem definiu a Setaro como um “empresario independiente” que lutava por se desvincular de qualquer determinação das instituições políticas e religiosas com o financiamento das suas casas de comédia. Neste sentido, na nossa interpretação nom somente era um problema de hábito ou de encaixe dumha nova fórmula na estrutura administrativa espanhola da atividade teatral, mas o modelo empresarial de Setaro colocava em questom a soberania das instituições de poder na administração dumha atividade ideológica e politicamente tam relevante, para além de privatizar uns beneficios que se consideravam de património comum: “[j] siendo de subperiores ventajas **en conocido veneficio del comun** el que se solicite la facultad del Real; y supremo Consejo para tomar la Ciudad en si esta obra [o carregado é nosso]” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1771. 2 de Setembro. Fólio 114frente. Cota: C-61). Em definitivo, o modelo de Setaro invertia as regras de funcionamento aceitadas neste campo espetacular emergente, de aí as reticências que levantava.

À luz de todo o analisado, podemos concluir que as diferentes modalidades de impugnação praticadas por Nicolà Setaro a propósito da atividade teatral na Galiza urbana da segunda metade do século XVIII fõrom as que malogrãrom a sua destacada, até aquele momento, trajetória profissional. Além do mais, a passagem tam conflituosa de Setaro polas cidades galegas mesmo passou a funcionar como um critério à hora de denegar a licença para as companhias operáticas italianas e favorecer as companhias cómicas espanholas. Seguindo a Bourdieu (1991: 36) podemos afirmar que os campos artísticos, apesar do discurso repetido que apela para a liberdade de ação e do triunfo da subjetividade, som espaços rigorosamente codificados porque entranham um universo finito de ‘liberdades com obrigas e de

potencialidades objetivas', nom arbitrárias, como demonstrou Norbert Elias a propósito dos produtores culturais setecentistas e os efeitos das suas práticas e escolhas. A total arbitrariedade nas ações somente é património, continua Bourdieu (1991: 36), 'dos ingénuos ou dos ignorantes'. De aí que as ações e escolhas temerárias de Setaro foram sistematicamente castigadas até acabarem com a anulação do próprio Setaro como "jogador" no campo de produção cultural. Este agente operático primeiro foi penalizado –ao diminuir drasticamente o seu volume de trabalho ao recusar as câmaras, quanto menos as galegas, a aprovação da licença, preferindo outras companhias- e posteriormente foi banido do campo de produção artística e da própria sociedade da altura com o seu encarceramento. As práticas e escolhas deste empresário italiano nom funcionavam como inovações admissíveis –em forma de novos repertórios ou de provocações aceitáveis nos campos de produção cultural, antes bem, colocá-los em questão os pressupostos básicos e as normas de funcionamento do próprio jogo que se estabelece nestes campos, que se baseavam na situação de heteronomia dos agentes culturais a respeito dos agentes e instituições do campo do poder (Bourdieu, 1991). Este pesquisador deita luz quanto às práticas subversivas no interior dos campos e os seus efeitos, explicando que estas sempre ficavam restritas a umas certas margens ou limites, que representam a aceitação dos princípios básicos de regulamento do "jogo" e a própria crença na validade e na pertinência do ato de "jogar"¹⁴⁵. Incumpridas estas regras, o que espera a estes agentes, como explica Bourdieu (2002), é a exclusão ou expulsão do próprio "jogo" e, observando a trajetória de Nicolà Setaro, isto foi exatamente o que aconteceu, a sua condenação ao ostracismo primeiro –sendo denegadas pelas câmaras municipais as licenças para seguir trabalhando- e o envio a prisão depois, onde finalmente morreu.

4.3.1.2. *A preferência pelo modelo repertorial da ópera italiana*

A inclinação das camadas elevadas pelas companhias de ópera

A partir da década de 1790 teve lugar uma mudança nas dinâmicas de votação dos agentes do governo municipal, ao serem cada vez mais favoráveis com as companhias italianas de ópera, como se verifica na ligeira superação em percentagem de aprovação das companhias de ópera italiana às companhias de comédia espanhola, invertendo a dinâmica de preferência das décadas de 1760 e 1770, mais favoráveis às formações espanholas (gráfico 21.). Nos depoimentos que justificavam as votações dos agentes capitulares começou a aparecer um argumentário baseado em critérios estéticos e de gosto que beneficiavam as companhias italianas. Não se deve desatender a este argumento baseado no gosto porque as finanças municipais dependiam, especialmente na Corunha, das cifras de arrecadação teatral –por ser na Corunha a câmara municipal a gestora económica dos benefícios teatrais-, de aí que os agentes capitulares fossem os máximos interessados em desvendar e se adaptar às dinâmicas de gosto do público da cidade.

¹⁴⁵ "On oublie que la lutte présuppose un accord entre les antagonistes sur ce qui mérite qu'on lutte et qui est refoulé dans le cela-va-de-soi, laissé à l'état de doxa, c'est-à-dire tout ce qui fait le champ lui-même, le jeu, les enjeux, tous les présupposés qu'on accepte tacitement, sans même le savoir, par le fait de jouer, d'entrer dans le jeu. Ceux qui participent à la lutte contribuent à la reproduction du jeu en contribuant, plus ou moins complètement selon les champs, à produire la croyance dans la valeur des enjeux. Les nouveaux entrants doivent payer un droit d'entrée qui consiste dans la reconnaissance de la valeur du jeu (la sélection et la cooptation accordent toujours beaucoup d'attention aux indices de l'adhésion au jeu, de l'investissement) et dans la connaissance (pratique) des principes de fonctionnement du jeu. Ils sont voués aux stratégies de subversion, mais qui, sous peine d'exclusion, restent cantonnées dans certaines limites" (Bourdieu, 2002: 115-116).

Contodo, já na década de 1770 deparamos com um relevante testemunho de vários regedores que advogam pola aprovação da companhia italiana, a de Alfonso Nicolini, apelando para parâmetros de gosto. Em 1774 por um grupo de capitulares –constituído por Nicolas Riazós, Luis González Villamil e Ignacio de la Carrera e com o apoio do alcalde maior–, estes afirmam que o espetáculo que tinha mais sucesso e permitia seguir garantindo a rentabilidade da oferta teatral e, com ela, o financiamento da fazenda municipal (“los Propios de la Ciudad”), em detrimento da companhia cômica espanhola de José Navarro, que sozinha nem poderia subsistir. Mais ainda nesta intervenção acrescentam que a ópera italiana concitava um grande sucesso nos grupos das elites urbanas (“las personas de las primeras circunstancias”, “sus principales vecinos”) assim com na tropa militar destacada na cidade (“los Cuerpos Militares de la Guarnizion de esta Plaza”), que eram os que primigeniamente cultiváram um gosto por este espetáculo (acomodando-se ao seus ‘interesses’, à sua ‘complacência’ e ‘satisfação’):

[...] conviniendose con el referido Nicoline en que este y su compañía durante la ausencia de aquella y no mas den al Publico **la diversion de operas (que las mas de las personas de las primeras circunstancias y todos los Cuerpos Militares de la Guarnizion de esta Plaza a quienes quasi en el todo deven los comicos la subsistencia** y al aquel [ao cômico José Navarro] talvez faltaran zesando de este modo una, y otra diversion; **y la produzion de la finca a los Propios de la Ciudad, desean**) es el voto de dichos señores que por lo que pueda **importan a los intereses de la misma Ciudad a la complacencia, y satisfazion de sus principales vecinos y cuerpos Militares** [...] [o carregado é nosso] (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 26 de Maio. Fólio 55frente-55verso. Cota: C- 63).

Finalmente a aprovação desta licença para a companhia de Nicolini foi anulada por um auto da Real Audiência, em resposta a umha queixa emitida polo grupo de capitulares corunheses renuentes à ópera taliana. Em resposta a esta decisom, o alcalde maior, alvo desta denúncia e sentindo-se desautorizado por ela, elaborou umha extensa resposta em que justificava a decisom favorável à *troupe* de Alfonso Nicolini, que ele mesmo apoiara. Nesta intervenção incide novamente em que eram o grupo dos indivíduos ‘superiores e circunstanciados’ –que podemos identificar com a fidalguia local- e o coletivo militar (“todos los Cuerpos de la Guarnicion”) os que lutaram por conseguir a admissom da companhia italiana. Aliás, confrontou nesta intervenção estes dous grupos com as camadas populares (“los vezinos del estado general”, “Vezinos de el estado llano”), que nem tinham a capacidade de sustentar economicamente de modo regular a atividade teatral, com o qual, indiretamente, se assenta a ideia de que quanto menos na década de 1770 as camadas populares pareciam preferir as comédias espanholas. Em lógica com o afirmado, o alcalde maior defendeu que para a estabilidade económica da diversom e para as finanças locais o melhor era acomodar as decisoms da corporação ao “gusto y Solicitud” destes grupos sociais dominantes, o que passava por autorizar a licença para a companhia italiana solicitante, dado que, antecipa, se se autorizasse a continuidade dos espetáculos de comédia espanhola, estes acabariam sendo ‘desamparados’ e sem quase concitar espetadores, como já se está experimentando:

[...] pues faltando estas dos Clases expresadas [‘os individuos superiores e circunstanciados’ e ‘os corpos da guarniçom’] apenas iban, ni ban a la Comedia cada dia doce Vezinos de el estado llano, resentidas de la denegacion de la diversion que por una temporada solicitaban Y ellas mismas mantenian, desampararian Como Ya se bà experimentando la Comedia, se perderia de el todo la Compañia Comica, la diversion publica precisa, Y lo que es mas la produccion Y renta de la finca de el

Coliseo parte de los Propios de la Ciudad [j] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 60frente-60verso. Cota: C- 63).

Quatro anos mais tarde, o regedor perpétuo Antonio Vicente Zuazo Mondragón y Ron, representante da alta fidalguia galega, como primeiro Marqués de Almeiras, expressou-se em termos mui parecidos na sua defesa da companhia de Alfonso Nicolini, incidindo em que o grupo da oficialidade da Marinha e do Exército era o que dava consistência ao público teatral da Corunha e o que custeava os espetáculos e que este coletivo orientava o seu gosto, o que lhe ‘apetecia’ eram as óperas italianas e nom as comédias –espetáculo durante o qual no coliseu, “algunas vezes no havia nueve personas”-: “[...] es de voto que se admitan a los dos referidos impresarios de dicha obpera, asi porque la oficialidad la apetece, y es la unica que costea y la mantiene porque la jente del Pais apenas concurre como se ha visto con la Comedia” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1778. 10 de Março. Fólio 31frente. Cota: C-66).

Este depoimento do Marqués de Almeiras introduz umha ideia relevante, o facto de ser o coletivo do Exército, e nele o da oficialidade e os altos cargos superiores, provavelmente o perfil de espetador mais regular e apaixonado polos espetáculos de ópera italiana. Esta associação figura em documentos pioneiros como o primeiro acordo municipal da Corunha em favor da companhia de Nicolà Setaro, em que como argumento para a sua aprovação se explica que esta urbe contava com umha “numerosa guarnición” necesitada dalgumha modalidade de diversom pública (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1769. 28 de Março. Fólio 25verso-26frente. Cota: C-59). No que respeita ao Ferrol, a oficialidade militar deu um passo mais ao solicitar em 1770 poder dispor dumha série de funções de ópera organizadas exclusivamente para este coletivo, embora finalmente nom fosse autorizado polo concelho (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. 19 de Dezembro. Fólio 252frente-252verso. Cota 377). A este respeito o testemunho mais sólido quanto à inclinação como consumidores de ópera dos representantes do Exército foi o que apresentou John Quincy Adams a propósito da sua assistência à ópera no Ferrol o 13 de Dezembro. Se o seu pai John Adams (1961 [1779]: 194) notara a presença de muitos oficiais e ‘escassas senhoras’, John Quincy Adams assinalou, de jeito mais concreto, que no público se encontravam vários altos cargos militares de origem estrangeira e o conjunto da oficialidade dum dado barco e um oficial dum outro barco: “10 o clock. I have been to the play with Mr. Dana, Mr. Allen, Mr. Thaxter, and my Brother Charles. We saw there Captain Chavagnes, Mr. De Goesbriand, and all the officers of the Ship and one of the officers of the Jason” (Adams, 1981 [1779]: 8-21).

Assim pois, se nas décadas iniciais estudadas o gosto polo modelo repertorial italiano se concentrara em torno do coletivo militar e da alta fidalguia parece que aos poucos se impujo a praticamente todos os grupos sociais dominantes. De modo revelador, Somoza de Monsoriu emitiu um protesto em 1791, apoiado unicamente polo procurador personero, contra a autorização da companhia de óperas, porém, este depoimento resultou revelador da predisposição existente por este modelo repertorial nos representantes das elites locais: “que la Opera no la quiere el todo del Pueblo, sino tres, ò quatro Personas particulares que han servido de ynfluxo para su admision” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólio 121frente. Cota: C- 75). A este respeito, um temperám testemunho do procurador geral José Benito de Ambroa, de 1778, permite-nos colocar em questom a afirmação de Somoza de Monsoriu quanto ao limitado alcance do gosto polas óperas, ao declarar que “no tiene duda que el Pueblo esta deseoso de operas mas vien que comedia añadiendo que en este Pueblo no puede faltar una diversion semejante, y aun ohio decir que los señores Capitulares dicen que no quieren opera pero sienten otra cosa [...]” (A.M.C. *Gobierno*.

Libros de actas de acuerdos municipales. Ano 1778. 24 de Março. Fólio 38verso-39frente. Cota: C-66). Esta expressiva intervenção nom só nos serve para discutir a interpretação do gosto elitista, ou também popular, das óperas italianas já em 1778, mas as palavras de José de Ambroa mesmo colocam em questom a honestidade dos agentes do governo local na sua defesa da comédia espanhola, ao sugerir que estes teriam umha maior inclinação estética pola ópera, nom admitida.

Umha vez colocadas estas dúvidas, ainda existem outras evidências indiretas que sugerem que nom estava tam clara a associação unívoca das camadas populares com as comédias espanholas, quanto menos nos últimos anos da década de 1770, como temos defendido. Assim sendo, em 1778 o procurador geral da Corunha –a figura política municipal que devia representar os interesses do povo de modo mais direto- indicou que era partidário da aprovação da diversom das óperas porque “deve dar una diversion al publico la Ciudad que mal le acomode, y aprecie que es la opera”, afirmando “ser cierto que en todas las calles y plazas esta clamando por dicha opera afuera de que a la ciudad le consta la ninguna concurrencia; que ha tenido la comedia en estos ultimos años y verse precisada a solicitar de la Ciudad licencia para pasar a representar en otros Pueblos por hallarse en este pereciendo de anbre" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 24 de Março. Fólio 37verso-38frente. Cota: C-66). Em síntese, este agente municipal, para além de estabelecer, apoiando depoimentos anteriormente analisados, que a comédia quase nom tinha sucesso –tampouco, infere-se, das camadas populares- e por isso nom conseguiu seguir instalada nos coliseus públicos, aponta para o gosto hegemónico pola ópera italiana, que era clamada por todas as ruas, isto é, por todos os grupos sociais, o que englobava os populares.

Se todos os depoimentos anteriores dependem dumha considerável subjetividade ligada às impressons próprias de cada agente, podemos, contodo, examinar umha evidência muito mais consistente. Trata-se dumha intervenção realizada em 1792 polo procurador geral da Corunha em que transmitiu à câmara municipal quais eram as peças concretas que o público gostaria de ver encenadas de novo pola companhia italiana e todas elas pertencem ao repertório das óperas bufas italianas: "El Señor don Jacovo Maria Becerra Procurador General, hà echo presentte que el publico deseava que la compañía de operas rrepitiese con los nuevos Papeles, las operas que havian rrepresentado en la primer temporada [...]" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 25 de Agosto. Fólio 413frente. Cota: C-76). Este requerimento do público, que é excecional por ser o primeiro e único que registram os livros de acordos corunheses e ferrolans, permite-nos conhecer a vontade do público corunhês, os seus gostos específicos e priorizaçons. Também na década de 1790, a maioria capitular corunhesa justificou a concessom da licença para a formaçom de Alfonso Nicolini e Carlos Barlancini aludindo especificamente ao ‘gosto do público’ geral, sem ter discriminado por grupos sociais, e referendo que esta decisom nom fora protestada polos espetadores ou dera lugar a confusons: "[...] dicen que la Ciudad es facultatiba admitir la diversion que contemple mas adaptable al gusto del publico, que fundada en este principio se admitio en este Pueblo la de operas; que de ello no ha resultado rumor ni desasosiego publico [...]" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1795. 22 de Outubro. Fólio 84frente. Cota: C-79).

Mais um indicador do gosto que se fora construindo em torno do modelo repertorial da ópera italiana, nos primeiros anos restrito aos grupos sociais dominantes -e especificamente aos coletivos da alta fidalguia e da oficialidade do Exército- e já posteriormente atingindo a todos os grupos sociais, pudo ser o preço mais elevado dos bilhetes das funções de ópera, em comparação com os bilhetes para as comédias espanholas. Mais ainda, o preço superior das tarifas das funções operáticas nom se traduziu numha perda de espetadores –como acabamos

de verificar-, isto leva-nos a colocar a hipótese de que o repertório da ópera italiana pudo ir assumindo um potencial de ‘distinção’ (Bourdieu, 1979) devido ao acesso socialmente mais restrito e difícil. A este respeito, analisaremos a seguir as cifras de preços propostas pelas companhias e as finalmente aprovadas pelos governos municipais, para demonstrar como as tarifas das companhias italianas sempre fôrom mais altas do que as tarifas das comédias espanholas¹⁴⁶.

Assim, na mesma temporada teatral de 1770 e na mesma cidade, Ferrol, o preço estabelecido por Nicolà Setaro para o bilhete simples nas suas suas funções de ópera para o lugar da plateia –o mais modesto e menos valorizado do coliseu- era de quatro reais, e para a “cazuela” de dous reais. Para estes mesmos lugares, a diretora Antonia Díaz estabeleceu nas suas funções de comédia um preço notavelmente inferior, de doze quartos nos dous casos¹⁴⁷. No que atinge ao lugar das lunetas –um espaço mais confortável e prestigiado- a companhia cómica fixou o preço de quatro reais, enquanto que a quantidade escolhida por Setaro era exatamente o dobro, oito reais (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Sem data. Fólío 87 frente. Cota: 377 e A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólío 120 frente – 120 verso. Cota 377). Reforçando o exposto, as quantidades propostas pela companhia de Antonia Díaz ainda fôrom ligeiramente rebaixadas a respeito dos preços originais, por mandato da cámara ferrolá num pleno posterior. Além do mais, se compararmos os preços estipulados por Nicolà Setaro em 1770 com os da companhia cómica de Antonio Pinto em 1790, e mais ainda tendo em conta a progressom inflacionária dos preços da diversom teatral (Andioc, 1988), a conclusom é mui significativa já que aponta que as duas companhias tinham as mesmas tarifas –dous reais nos bilhetes individuais- ainda tendo passado duas décadas e, para alguns lugares do coliseu, os preços de Setaro ainda eram superiores aos estabelecidos polo diretor cómico¹⁴⁸ (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Sem data. Fólío 87 frente. Cota: 377; A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1790. 13 de Agosto. Fólío 53verso. Cota: 387). Na década de 1790 a distância entre os preços das óperas italianas e do espetáculo das comédias espanholas ainda se acrescentara, ao terem aproveitado os italianos a suba geral de preços dos espetáculos que se deu progressivamente (Andioc, 1988). As tarifas

¹⁴⁶ Cumpre precisarmos que dentro dos próprios modelos repertoriais, de modo genérico, podiam ser estabelecidas ao mesmo tempo diferenças de preço. Assim sendo, as companhias cómicas fixavam preços superiores nas funções das “comedias de teatro” (também denominadas “de iluminación”, que, como explicamos, contavam com maior complexidade de cenários, *atrezzo* ou tramoias) a diferença das comédias qualificadas como “particulares” ou comédias “de capa y espada”, que eram as peças que nom contavam com este aparato cénico extra e que geralmente seguiam os esquemas da comédia espanhola do século XVI e XVII. A companhia de Antonia Díaz explicita esta necessária variação no preço: “[...] esto en Comedias, que no sean de theatro, por que en estas, siempre se deve pagar mas por los muchos gastos, que se originan ” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Sem data. Fólío 120 frente–120 verso. Cota: 377).

¹⁴⁷ A fim de entendermos melhor as implicações destas diferenças de preço, colocamos a seguir as equivalências de moedas vigentes nesta altura, de maior a menor valor:

1 ducado = 11 reales de vellón
1 real = 34 *maravedís*
1 real = 8 *cuartos* e meio
1 cuarto = 4 *maravedís*

Em consequência, se o bilhete mais reduzido das comédias de Antonia Díaz custava doze quartos -e isto, equivalia, portanto, a um real e meio-, o bilhete mais económico das óperas de Setaro -de dous a quatro reais- custava, de modo sintomático, algo mais do dobro que o das comédias.

¹⁴⁸ Setaro fixara o preço das lunetas a oito reais e Antonio Pinto a um preço mui inferior de dous reais e o mesmo para o bilhete de menor preço que nas óperas de Setaro custava o dobro, dous reais face ao bilhete mais básico de Antonio Pinto que estava a real (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Sem data. Fólío 87 frente. Cota: 377; A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1790. 13 de Agosto. Fólío 53verso. Cota: 387).

estabelecidas por Alfonso Nicolini em 1794 para Ferrol superavam as quantidades estabelecidas pela companhia cômica de Bartolomé Alegre uma década depois, em 1806. As mesmas diferenças são observadas com os preços de arrendamento de palcos por temporada. Assim, alugar um palco “de primer orden” ou “palco bajo” por uma temporada completa em 1794 para o espetáculo de óperas de Nicolini chegava a custar 360 reais, sendo a cifra total em 1806 para as comédias de Bartolomé Alegre de 240 reais e no caso dos palcos restantes (“palcos segundos” ou “altos”) a quantidade seguia sendo superior nos espetáculos de Nicolini, 280 reais por temporada, face à renda colocada por Alegre de 200 reais. Quanto aos bilhetes individuais diários para cada palco a disparidade de preços não era tão marcante mas continuava existindo, sendo que no caso das óperas italianas o preço era de quatorze reais nos palcos superiores e de dez reais e meio nos inferiores, enquanto que nas comédias espanholas o bilhete custava doze reais nos palcos superiores e dez reais nos inferiores. Por último apenas o bilhete simples por pessoa custava o mesmo nas funções das duas companhias, dois reais (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1794. 28 de Junho. Fólio 64verso-65verso. Cota: 394; A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1806. 26 de Junho. Fólio 170verso-171frente. Cota: 397).

No que respeita à Corunha, a análise comparativa entre companhias cômicas e operáticas confirma as dinâmicas anteriores. Especialmente esclarecedor a este respeito foi o acordo efetuado pelo concelho da Corunha em 1771 que ditaminava os preços dos bilhetes, distribuídos por lugares, para as funções de ópera de Nicolà Setaro e de comédia de Antonia Díaz. Aliás, ao ser estabelecidos os preços pela própria câmara municipal no mesmo acordo e de modo comparativo resulta ainda mais plausível a disparidade de preços entre as companhias italianas e espanholas porque permite verificar como se institucionalizaram estas diferenças em função do tipo de companhias e dos modelos repertoriais encenados (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 21 de Outubro. Fólio 145verso-146verso. Cota: C- 61). Alguma delas consistia, por exemplo, em que no primeiro palco –o lugar mais exclusivo do coliseu- cada bilhete individual diário tinha um custo de cinco reais, enquanto que esta quantidade se duplicava –dez reais- para o mesmo lugar do coliseu no caso das óperas. Esta mesma distinção económica funcionava para os bilhetes mais simples, sendo a nove quartos no caso das funções cômicas e a dois reais no caso das óperas, e sem direito a cadeira. Porém, a divergência maior de tarifas era aplicada quanto aos palcos por temporada, dado que nas comédias espanholas esta renda era de entre 160 e 180 reais, mas nas óperas italianas a quantidade que deve ser paga “no podrá exceder de quatrocientos reales por los de primer Piso, y de trescientos y sesenta por el segundo”, multiplicando portanto a cifra assinalada para a companhia espanhola (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 21 de Outubro. Fólio 146verso. Cota: C- 61). Esta última proposição de preços do concelho confirma a estabilização destas diferenças tarifárias, totalmente assumidas pelas instituições de poder. Segundo o musicólogo Cotarelo y Mori (1917: 295), estas também se verificavam nos teatros de Madrid e esta carestia induziu a que por exemplo no Teatro de los Caños del Peral fossem realizadas subdivisões dos lugares para estratificar os preços e favorecer a entrada de assistentes com menor capacidade económica.

Apesar da carestia dos bilhetes dos espetáculos italianos é sintomático, ao nosso ver, que não tenhamos encontrado nos depoimentos do corpus nenhuma alusão à baixa rentabilidade ou a problemas de sobrevivência económica das formações operáticas italianas, como, ao contrário, têm sido citados a propósito das companhias cômicas espanholas. Isto leva-nos a pensar que, ainda com o elevadíssimo esforço económico, os espetadores estiveram dispostos a assumir este custo para consumir os espetáculos dos italianos, mesmo se isto levar a um certo endividamento, especialmente dos assistentes populares, como foi enunciado. Na continuação examinaremos as tarifas para cada tipo de bilhete teatral e confrontaremos-las com os salários

de diferentes perfis sócio-profissionais que acudiam aos teatros galegos¹⁴⁹, com o objetivo de provar como se foi constituindo um gosto predominante em favor do modelo repertorial da ópera italiana, tendo como base lógicas de distinção (Bourdieu, 1979). Assim pois, se o salário dum marinheiro era de 4 ducados por mês, portanto 44 reais, e o dos artilheiros de 66 reais – dentro dos cargos de menor hierarquia-, para poder assistir a umha noite de ópera na temporada de 1770 durante o tempo das funções de Nicolà Setaro e no lugar mais humilde do teatro, a plateia, estes trabalhadores tinham que destinar por volta dumha décima parte do seu salário (pois o bilhete mais económico, como temos indicado, era de 2 reais na cazuela e 4 reais na plateia).

Estas cifras permitem visibilizar o ingente esforço económico que significava para camadas inferiores e médias da sociedade urbana, como os soldados de patente inferior e os artesãos e pequenos comerciantes, poder custear umha noite de ópera. Deve ser apontado, porém, que o preço dos espetáculos de Setaro era mui alto, comparativamente com os preços asignados por outras companhias de ópera mesmo muito mais tarde, como os de Alfonso Nicolini –como se pode conferir com as cifras achegadas-. As comédias eram algo mais acessíveis para as camadas populares, pois neste mesmo ano o bilhete mais módico era de 12 quartos, a real e meio, significando, com efeito, que os marinheiros deviam destinar praticamente o jornal íntegro dum dia para desfrutar desta diversão e os artilheiros algo mais da metade do seu jornal, cálculo parecido ao realizado por Andioc para os coliseus de Madrid (1988: 8-9). Outros cargos superiores do Exército tinham muitas menos dificuldades para pagar este bilhete já que o seu salário era, como temos expressado, para um “capitán de infanteria” de 40 escudos, equivalente a 440 reais, contodo, polos imperativos da sociabilidade entre as camadas elevadas, era mais habitual que os agentes repetissem assistindo em diferentes ocasiões a umha mesma peça e portanto aumentando as despesas. De modo concreto, um bilhete simples na plateia das óperas de Setaro constituía umha centésima parte dos ingressos regulares destes altos cargos, o que lhes permitia poder reservar um palco –que de média custava entre 200 e 280 reais por temporada no Ferrol de 1790-, mas realizando um investimento considerável, da metade do seu salário. Os oficiais maiores com uns ganhos mais generosos por mês, entre 200 e 300 ducados em função da sua hierarquia maior –que se traduziam em 2200 e 3300 reais- tinham umha capacidade económica maior para assumir a reserva de palcos por temporada. Para aceder a eles tinham que dedicar a onceava parte do seu salário mensal e assim podiam dispor dum palco para a temporada completa. Estas cifras e cálculos em função de salários e jornais de vários coletivos sociais prototípicos aproximam-se às oferecidas por Andioc (1988) e Álvarez Barientos (2003).

A explicação anterior vincula-se, ainda nom sendo algo aparente, com a tese indicada da preferência progressiva polo modelo repertorial da ópera italiana. Bourdieu, na sua obra *La distinction* (1979) realizou um estudo das bases sociais do gosto a partir dum conjunto de inquéritos realizados na segunda metade do século XX, indagando a respeito dos processos simbólicos que determinam o valor dum determinado produto cultural, ao lado da fabricação social do gosto. Neste estudo conclui que as dificuldades no processo de consumo do produto –no caso das óperas italianas ligadas ao elevado preço do acesso ao consumo- servem como um mecanismo de exclusão social que acaba por conferir capital simbólico ao tal produto ou repertório cultural, assim como, reciprocamente, aos seus consumidores *exclusivos*. Como

¹⁴⁹ “Un marinero solía ganar 4 ducados al mes (un ducado = 11 reales); los grumetes y pajes ganaban entre 3 y 6 escudos al mes (un escudo = 10 reales) [...]. Los artilleros cobraban 6 ducados al mes, siendo por ello los mejor pagados de todo el personal subordinado. Un contramaestre ganaba 8 ducados, un capitán de infantería 40 escudos y finalmente los salarios más altos los cobraban el almirante y el general de la expedición, que para el caso de las flotas de Nueva España, estaban en 100 y 200 ducados respectivamente” (Gil-Bermejo e Pérez-Mallaina, 1985: 278). A partir de 1627 o salário dos oficiais maiores passou a ser de 300 ducados mensais e os dos oficiais segundos de 200 ducados (Real Academia de la Historia, 1885).

resultado desta prática cultural distintiva tem lugar umha transferência de ‘crédito simbólico’ de que igualmente beneficiam os agentes envolvidos no consumo cultural, que levam a cabo um processo de ‘apropriação simbólica’ que é restrito a aqueles que tiverem as correspondentes disposições e as competências para poder consumi-lo (Bourdieu, 1979: 252). O preço superior dos bilhetes de ópera implicava um exercício de exclusão, quanto menos das camadas mais humildes, como resultado disto, permitia “distinguir” e dar reconhecimento simbólico a aqueles que, em diferente grau em função da sua condição económica, realizaram o esforço económico pelo qual *podiam* estar ali. Nesta operação de transferência simbólica também o próprio repertório beneficiava do custo do processo de consumo. Neste sentido acrescenta Bourdieu (1979: 305) que o consumo dos espetáculos mais *custosos* –em todos os sentidos- e, por isto, mais distinguidos também implicava outras despesas ligadas às práticas ou rituais do seu consumo (isto mesmo é o que acontece com outras práticas culturais elitistas que para a sua execução requeriam um notável investimento económico, como a navegação, o esquí, a hípica, o ténis, etc. [Bourdieu, 1979: 242]), como a vestimenta que se levava em conformidade com a ocasião, a ceia posterior, etc.

Todos estes elementos incrementavam mais ainda a condição exclusiva/excludente de determinadas práticas culturais e, deste modo, igualmente a capacidade distintiva e de fornecer capital simbólico aos seus praticantes. Mas para que isto se sustentasse, para os grupos das elites decidirem que resultava um bom investimento em termos simbólicos destinar um custo económico maior nesta forma de espetáculo era porque existia umha atração prévia a isto pela ópera italiana, umha predisposição a gostar deste espetáculo. O preço superior dos bilhetes precisamente confirmava a consolidação deste gosto e, reciprocamente, reforçava este mesmo gosto pela via da distinção. De modo complementar, o apoio que as camadas sociais elevadas demonstraram a este modelo repertorial desde a sua instalação nos coliseus galegos ajudou a alargar hegemonicamente este gosto, já que, como mostrou Bourdieu (1992: 176) em *Les règles de l'art*, a ‘qualidade social’ dos segmentos sociais consumidores também era um fator com capacidade distintiva no mercado dos bens simbólicos: “[...] en fonction du volume et de la qualité sociale des consommateurs, donc de l'importance des profits économiques mais aussi symboliques (liés à la qualité sociale du public) qu'assurent ces entreprises”.

Por outro lado, a consolidação do gosto em favor do repertório da ópera italiana tinha a ver, por suposto, igualmente com dinâmicas ligadas aos campos literários da Europa ocidental, mais ainda neste tempo em que as fronteiras entre literaturas nacionais eram praticamente inexistentes e que, portanto, as escolhas das elites galegas estão mais condicionadas por dinâmicas canonizadoras “inter-sistémicas” (Even-Zohar, 2007), que procediam do âmbito da Península ibérica e de fora dele, do âmbito europeu. Mais ainda, como estudou Even-Zohar (2007: 19-20), o polissistema literário europeu que deu lugar à formação de diferentes “literaturas nacionais” foi produzindo relacionamentos desiguais entre estes sistemas literários, o que, por seu turno, determinou as distintas capacidades para exportar repertórios canonizados ou assimilar importações repertoriais. Este modelo de funcionamento explica a bem-sucedida exportação neste caso do modelo repertorial da ópera italiana aos principais protossistemas literários europeus, incluindo o espanhol. Podem ser citadas numerosas demonstrações da sua progressiva canonização, adotando a variante repertorial das tragédias, dos *dramma per musica*, ora no formato das operas bufas, das *commedia per musica* italianas (Piperno, 2007). Julgamos que neste processo canonizador tiveram um rol essencial, dum lado, as Cortes europeias, por ser um espaço privilegiado de financiamento das práticas culturais e por assumir umha função referencial quanto a consumos culturais, que logo poderiam ser testados nos coliseus comerciais (Elias, 1974). Do outro lado, devem ser destacadas as escolhas e intervenções dos influentes grupos da alta fidalguia, sendo que estes, cientes das práticas

culturais dos espaços cortesãos, expandírom o gosto por este repertório (Máximo Leza, 2003: 1701), com iniciativas tam relevantes como as realizadas polo Marqués de la Mina, Capitán general de Catalunha, que fijo todo o possível por introduzir regularmente a ópera italiana em Barcelona através, nada menos que, da companhia de Nicolà Setaro (Alier, 1990). Alier (1990: 350) prova, atendendo às cifras de venda de bilhetes no Teatre de la Santa Creu de Barcelona em funçom do lugar interno, que a demanda das óperas italianas era manifestada por “totes les classes sociais”. O mesmo aconteceu em Madrid em que, com umha abordagem mais qualitativa, Armona y Murga (1998 [1785]) conta como toda a juventude era apaixonada da ópera, implantando-se o costume de decorar e cantar trechos das árias italianas mais encenadas¹⁵⁰. Por outro lado, um poema de Bretón de los Herreros, mui citado na historiografia teatral, *Contra el furor filarmónico ó mas bien contra los que desprecian el teatro español* (1828), deu conta, nom sem sarcasmo, de como o gosto italiano era hegemónico nas primeiras décadas do século XIX e permeava também os setores urbanos mais populares (vendedores, aguadores, etc.)¹⁵¹.

A alegada maior qualidade técnica das companhias italianas de ópera

O segundo argumento mais comum que detetamos para justificar a aprovaçom de licenças para as companhias operáticas italianas e que alicerçou o crescente gosto hegemónico por este modelo repertorial foi a alusom à maior qualidade técnica que demonstravam as companhias italianas.

Neste sentido a pugna por licenças nos mesmos períodos e para as mesmas cidades entre companhias cómicas e operáticas estimulou as comparaçoms entre estes dous tipos de companhias, sendo que os agentes que preferiam as formaçoms operáticas difundírom a crença num maior cuidado e complexidade técnica destas últimas como arma contra as formaçoms

¹⁵⁰ “Con esta repetición, con el gusto de oír a tantos cantores famosos las mejores arias de Italia, se extendió por Madrid el nuevo gusto de su música y su decidida afición corrió al instante por todas las capitales de las provincias. Apenas había un joven, una señorita, un oficial mozo, que no supiera y cantase de memoria «El Mísero Pergoletto», el «Padre perdona», el «Sor Regina», «Se tutti mali miei», etc. Corrio, pues, este gusto, ya hecho gusto de moda, por los estrados en todas las funciones particulares o caseras; los maestros de música, los compositores y las orquestas lograron por su continuo ejercicio continuados aplausos y fomento. A esta pasión se unieron los preceptos así se encontraban y cantaban a porfia las arias italianas, los recitados, los rondós y las cavatinas de los mejores compositores de aquel país” (Armona y Murga, 1998 [1785]: 273).

¹⁵¹ “¿Yo sufrir que el gorjeo de un *soprano* /
muy más al pueblo estólido conmueva /
que el ruso combatiendo al otomano? /
[...]
¿Que en el café, en la calle, en el paseo, /
[...]
¿Que la letra de un *aria*, horror de Apolo, /
aprenda de memoria un *lechuguino* /
y que a León desprecie y a Gil Polo? /
[...]
Mas mi cólera, Anfriso, no consiente [sic] /
que ensalzando de Italia á [sic] los cantores /
al español teatro así [sic] se afrente.
[...]
No aplaudamos un *duo* con delirio;
y Calderon [sic] y el célebre Moreto
en vez de almo placer nos den martirio,
[...]
Y hay hombre que daría diez doblones /
por escuchar el *aria* del *Contralto* /
aunque fuera en el foso entre ratones [o carregado é nosso]” (Bretón de los Herreros, 1828: 5-12).

espanholas. Já em 1778 o regedor bienal corunhês, Fernando García, fazia referência à “infelicidade” com a que a companhia de Manuel de Lucía oferecia os seus espetáculos e, reforçava isto, indicando que este era umha opinom popular consensuada que impelia a trazer de novo o espetáculo das óperas: “[j] informado a la Ciudad in voce de que todo el Pueblo por calles y Plazas publican; que se destierren las comedias por la infelicidad con que se representa y se traiga la diversion de la opera [j] ” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 24 de Março. Fólio 37frente. Cota: C-66). A este respeito, fora do debate plenário mas ligado ao tema em questom, pode ser interessante notar como o concelho da Corunha chamou a atençom à companhia cómica de Antonia Díaz pola sua negligência em questons técnicas da encenaçom: “Las diferencias [sic] interiores el desorden, y poco respecto de los Comicos, la confusion de sus ejercicios, y el estudio corto en sus tareas es un objeto lastimoso, y desapacible a los ojos y oydos del Publico [j] ” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1773. 5 de Janeiro. Fólio 3verso. Cota: C-62). Voltando à discussom plenária, encontramos em 1778 um depoimento do agente da burguesia local, Pedro de Llano, em que expressou que, ainda que ele tinha umha maior preferéncia estética pola comédia espanhola, nom se opunha às funçons de ópera porque era ciente das deficiências e limitaçons da companhia de Manuel de Lucía, residente naquele momento, e das poucas chances de que umha nova formaçom cómica chegasse à Corunha:

[j] el señor don Pedro de Llano que no obstante aprecian [sic] mui mas la comedia que la opera no tiene inconveniente el que aia esta respeto la mui inferior compañía de comicos que en el día se halla en esta, y la ninguna esperanza de que concurran otros [cómicos] del agrado del Pueblo (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 24 de Março. Fólio 37frente. Cota: C-66).

Estas críticas à execuçom técnica das companhias espanholas intensificárom-se a partir de 1790. Assim num pleno de 1791 a maioria capitular da Corunha indica que decidírom conceder a licença para a companhia de Alfonso Nicolini porque, comparando os méritos da companhia operática residente com a espanhola, “Antonio Pinto no desempeñará las òbligaciones del teatro en sus representaciones como lo rrequieren las circunstancias del Pueblo”, o que fai com que o concelho julgue “mas conveniente la admision de la Opera” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólio 121frente. Cota: C- 75). Na mesma assembleia municipal interveu Somoza de Monsoriu alegando que esta companhia cómica nom era inferior à média das formaçons cómicas e que o empresário Antonio Pinto se comprometera a melhorar a qualidade da sua troupe, por exemplo contratando mais “papeles”, isto é, mais atores, com o qual nom deixa de reconhecer indiretamente este agente opositor à ópera italiana alguns défices que esta formaçom apresentava e o seu necessário aperfeiçoamento (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólio 121verso. Cota: C- 75). No ano a seguir a maioria capitular corunhesa, no quadro do pleito estabelecido entre a companhia espanhola de Ignacio Cañizares e a italiana de Alfonso Nicolini, numha carta enviada ao Consejo de Castilla em que devia justificar as decisons tomadas neste conflito, insinuava a pouca qualidade dos atores desta formaçom: “Si es de manera que si hubiese hido con su compañía à aquella villa [Ferrol] sacaria sus ganancias, si es que sus Papeles, ò partes son buenas por que las noticias que tiene la Ciudad de ellas son nada favorables” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 19 de Maio. Fólio 369frente-370frente. Cota: C- 76). Mais adiante continuárom as críticas da cámara da Corunha a outra companhia cómica, a de Agapito Oñau, que foi autorizada apenas por nom deixar a cidade sem nengumha alternativa de lazer teatral: “[...] y la Ciudad [j] le admitió con calidad de traher una Compañia buena para el año Comico [...] y que la que ofrece es infima, considerando no

obstante la falta de diversion que tiene el Pueblo acordo admitir la que ofrece [...]" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1798. 14 de Dezembro. Fólho 117frente. Cota: C-82).

Do lado contrário, nom temos deparado no corpus com ataques específicos às companhias italianas de óperas por motivos de qualidade técnica, sendo que o *grosso* das críticas recebidas tivera a ver com questons de natureza moral. Mui ao contrário, podem ser citados alguns exemplos –que nom existem para o caso das companhias de comédia espanhola- de intervençons de agentes capitulares que elogiárom o *savoir faire* das formaçons italianas, favorecendo a concessom dumha nova permissom municipal: "Y en su vista acordò la Ciudad, admitir à Alfonso Nicolini autor de la Conpañia òpera atendiendo a lo vien que hà desenpeñado las funciones q executò en el tiempo que residiò en esta ciudad" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólho 120verso-121frente. Cota: C-75). Um ano mais tarde eram o procurador geral e o personero os quais expressavam que beneficiaram a companhia de Nicolini na distribuiçom dos melhores dias semanais de funçom para que assim, com a companhia italiana, o "Publico este mas bien servido" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 21 de Novembro. Fólho 439frente. Cota: C-76). O maior reconhecimento técnico das companhias operáticas estava também ligado a umha maior ambiçom e sofisticaçom quanto aos recursos cenográficos¹⁵² e musicais, levando isto último às companhias cómicas espanholas a tentar imitar estes aspetos técnicos¹⁵³.

4.3.2. Fatores de apoio teatral explicitados polas instituïçons do campo do poder

Umha vez constatamos umha dinâmica de apoio estável dos agentes do campo do poder à diversom teatral e que direçom tomava essa proteçom em favor ora das companhias cómicas espanholas, ora das companhias operáticas italianas, neste capítulo analisaremos os fatores explicitados polas instituïçons do campo do poder -as sediadas na Corte e no Reino da Galiza- para justificar as suas políticas de fomento teatral. Assim obteremos as funçons explícitas que

¹⁵² A bibliografia secundária coincidiu em assinalar o cuidado que as companhias italianas colocárom na preparaçom dos seus espetáculos. Estas centrárom os seus esforços no aparato técnico, no vestiário, no *atrezzo* e no 'aparato cénico'. Sánchez García (1997: 49), logo de analisar o investimento realizado pola companhia de Setaro em elementos de decorado e tramoias a partir do relato da taxaçom do coliseu da sua propriedade e dos bens que este continha, conclui que esta formaçom era muito mais ambiciosa tecnicamente que as companhias cómicas espanholas:

"No podemos olvidar tampoco el completo equipamiento escénico del "coliseo ", que por su magnitud mereció ser recogido en una relación aparte de la tasación del edificio. En dicha relación se nombran elementos de carpintería y papel pintado como torres, castillos, sepulcros, molinos, caballos, árboles, cabañas, fuentes, navíos, carros, una figura de Lucifer, etc., que servían tanto para decorar las óperas como para ambientar los bailes de máscaras. Por supuesto no faltaban los indispensables telones y bastidores, pintados con los más diversos motivos sobre tela y papel: salón, jardín, el infierno, el mar, una montaña, una botica, un mercado...

La cuantía y variedad de estos decorados y tramoyas dejan bien claro que Setaro no reparaba en gastos para ornar sus espectáculos de la forma más digna y completa, sin duda a imitación de lo que era usual en su país natal. Para el público gallego, acostumbrado a la precariedad material de las compañías "de la legua", este aparato escénico debió constituir una novedad de gran impacto, sobre todo teniendo en cuenta su desconocimiento del idioma y demás características del género operístico" (Sánchez García, 1997: 49).

¹⁵³ A música ganhou um lugar cada vez maior nas companhias de comédias, com a introduçom de entremezes musicais, transiçons e peças breves como melólogos, sainetes ou "tonadillas", etc., e com umha orquestra cada vez mais numerosa de violinos –por volta de cinco de média-, um contrabaixo e por vezes umha guitarra, assim como atrizes especializadas em canto e nom apenas em recitado (Álvarez Barrientos, 2003: 1512-1513). Temos provas a partir da documentaçom municipal de que as companhias cómicas chegárom a encenar nos teatros galegos peças musicadas como "*zarzuelas*", como efetuou a companhia de Ignacio Cañizares em 1794 na Corunha (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 10 de Maio. Anexos. Fólho 275verso. Cota: C-78) ou a de Antonia Iglesias em Compostela (A.M.S., 1772, tomo I, 23 de Janeiro, tomo I, fólho 58 *apud* Carreira, 1990: 95).

cumpria a diversom teatral para o campo do poder, enquanto que nos capítulos quinto e sexto visaremos desvendar outras funçons mais implícitas de que estava dotada a atividade e a performance teatral, contribuindo para a legitimaçom dos agentes e das instituïçom de poder.

4.3.2.1. O teatro como ferramenta pedagógica

Um dos principais *leit motiv* das políticas de estímulo teatral dos governos ilustrados foi a crença na eficácia da assistência às funçons teatrais como instrumento pedagógico e disciplinante do povo em virtude da sua capacidade para instruir divertindo, de aí o interesse em salvaguardar e ao mesmo tempo vigiar esta prática eminentemente urbana. A Coroa espanhola nom ficou à margem das teses ilustradas ao respeito e prova disto fõrom os estudos que financiou em torno do teatro, entre os que destacamos os seguintes, frequentemente citados na presente pesquisa: a *Memoria sobre las diversiones públicas* (1812), escrita polo agente intelectual Gaspar de Jovellanos por encomenda do Consejo de Castilla e as *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España* (1998 [1785]) de José Antonio Armona y Murga, agente de primeira ordem política e que concentrara as máximas competências em matéria teatral em tanto corregedor de Madrid e “Juez Protector de los Teatros”. Nestas obras está mui presente, precisamente, a potencialidade pedagógica do teatro, assunto sobre o que dizia o seguinte Jovellanos (1812: 93-94):

De este carácter peculiar de las representaciones dramáticas se deduce: que el gobierno no debe considerar el teatro solamente como una diversion pública, sino como un espectáculo capaz de instruir ó extraviar el espíritu, y de perfeccionar ó corromper el corazon de los ciudadanos.

[...] Se deduce finalmente, que aquella será la mas santa y sábia policía de un gobierno, que sepa reunir en un teatro estos dos grandes objetos, la instruccion, y la diversion pública.

Estas ideias podem sintetizar-se na máxima, mui repetida ao longo do século XVIII, da compreensom do teatro como ‘escola do povo’, recolhida sob diferentes variantes até nos textos legais da Coroa espanhola. Assim sendo, a norma promulgada por Carlos III o 11 de Dezembro de 1786 afirmava que “nada es de mayor consecuencia que las lecciones que percibe el pueblo en el teatro” (Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XII”: 668-669).

Com certeza esta visom ilustrada das oportunidades pedagógicas da diversom teatral nom se enganavam numha questom imprescindível. Os espetáculos teatrais eram o ato de comunicaçom social que congregava um maior número de pessoas, aliás utilizando umha linguagem oral, gestual e cenográfica, todo o qual maximizava as possibilidades comunicativas do evento para umha populaçom urbana mormente iletrada. De aí que concordemos com Andioc (2005: 583-584) quando assinala que a prédica religiosa e a assistência aos coliseus eram os dous canais de transmissom de ideias mais eficazes do período polo seu grande alcance social. Cientes destas possibilidades, ao tempo que subordinados ao programa político das monarquias ilustradas europeias, os agentes políticos de âmbito local no Reino da Galiza acreditárom nesta tese da funçom pedagógica da atividade teatral e assim o transmitírom nos seus ditames. No primeiro acordo do concelho do Ferrol, em 1769, em que se aprovava dar começo ao espetáculo das óperas italianas de Nicolà Setaro, já a corporaçom ferrolá sugería que trás esta iniciativa havia umha missom de melhora da sociedade ferrolá:

En la villa del Ferrol a cinco dias del mes de Agosto año de mil setecientos sesenta y nueve; El señor don Fernando Vivero Sanchez Calderon Alcalde mayor por S. M. de ella, y la de la Graña, Dixo que respecto el dia seis de el corriente mes se da principio, à las Óperas que **se ha permitido establecer en la nueva Poblacion desta repetida villa, á Nicolas Satero** [sic] de Nacion Ytaliana **para que cesen abusos, perniciosos** [o carregado é nosso] (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólho 194 frente – 194 verso. Cota: 378).

De forma coetânea na Corunha, a maioria capitular congratulava-se da autorização das óperas, como um meio para combater fenómenos perigosos, ao tratar-se dumha diversom ‘honesta’ e autorizada polos órgaos políticos superiores (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 1 de Abril. Fólho 27 frente. Cota: C-59). E nos anos posteriores à Revolução Francesa e com a ameaça dumha batalha iminente contra Inglaterra, os agentes políticos municipais enxergam na atividade teatral um dique de contenção contra a contaminação de ideias impugnadoras do regime das monarquias absoluta, de aí que em 1806 o concelho da Corunha defina o teatro como “una diversion tan necesaria en el por las razones politicas que no pueden ocultarse á la penetracion de V.S.”, alundio ao cenário de forte instabilidade política (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1806. 31 de Outubro. Fólho 134reto – 135reto. Cota: 397). Examinando a doutrina do período, podemos deduzir que nela eram indicadas duas vias principais para o exercício pedagogizante do teatro: primeiramente, a transmissão nos próprios cenários teatrais, veiculadas nos repertórios teatrais, de certas ideias-chave que interessava destacar e, doutro lado, pela via mais indireta da ocupação dos tempos-livres da população urbana, especialmente da masculina, afastando-a de práticas e modos de lazer nem recomendáveis para os padrões ilustrados. Quanto à primeira via, esta foi, com diferença, a mais atendida polos estudos teatrais e pelas investigações, em geral, focadas no período da Ilustração, colocando-se muito ênfase, ao nosso ver, no exame das estratégias de vigilância das ideias difundidas nos palcos. A seguinte proclama de Jovellanos (1812: 98) resulta mui esclarecedora ao colocar em destaque o objetivo prioritário de servir-se dos palcos teatrais como alto-falantes de determinadas mensagens estratégicas para fortalecer a ordem sócio-política do momento:

Es por lo mismo necesario sustituir á estos dramas otros capaces de deleytar é instruir, presentando exemplos y documentos que perfeccionen el espíritu y el corazon de aquella clase de persona que mas freqüentará el teatro. He aquí el grande objeto de la legislacion. Perfeccionar en todas sus partes este espectáculo, formando un teatro donde puedan verse **continuos y heroicos exemplos de reverencia al Ser supremo, y á la religion** de nuestros padres: **de amor á la patria, al soberano, y á la constitucion: de respeto á las gerarquias, á las leyes, y á los depositarios de la autoridad**: la fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial. **Un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos é incorruptibles**, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, prudentes y zelosos padres de familia: amigos fieles y constantes: en una palabra hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, zelosos de su libertad y sus derechos, y protectores de la inocencia, y acérrimos perseguidores de la iniquidad [o carregado é nosso].

A partir das ideias concretas anteriores podem identificar-se os valores e modelos comportamentais, morais e políticos que segundo Jovellanos deviam ser assimilados polos cidadãos e cidadãs. Estes inequivocamente visavam contribuir para a consolidação dum “*status quo*” que seguisse conferindo legitimidade e soberania ao próprio modelo político da Coroa (de

aí o amor, a servidume e à lealdade que se encorajavam demostrar a um monarca, sempre exemplar porque cumpria que fosse representado como “príncipes buenos y magnánimos, humanos é incorruptibles”), de cunho religioso (por dever expressar “a reverencia al Ser supremo, y á la religion de nuestros padres”) e patriótico, fomentando a submissom a estas figuras políticas e aos mecanismos de jurisprudência que sustentavam esta ordem política, social e jurídica (“exemplos de reverencia”, “de amor [...] al soberano, y a la constitucion”, “de respeto á las gerarquias, á las leyes, y á los depositários de la autorida”, “la fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial”).

Os agentes municipais galegos confiavam também na relevância didática das ideias colocadas polas atrizes e atores durante as encenaçons, por isso Francisco Somoza de Monsoriu, defensor das companhias cómicas espanholas, arguia que a *troupe* de Antonio Pinto oferecia umha diversom que na sua classe era mais “ynstrutiba” do que o espetáculo operático de Alfonso Nicolini, concorrente do anterior (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólio 120verso-121frente. Cota: C- 75). Apesar do convencimento na transmissom pedagógica dos conteúdos teatrais, elaborados segundo os dogmas ilustrados -e cujos pressupostos de modo tam completo apresentara Jovellanos-, algunhas circunstâncias alteravam o traslado idóneo das mensagens tal e como foram concebidas polos produtores teatrais e autorizadas polos censores ilustrados. Estamos a falar principalmente da distância que se produzia entre o texto teatral revisto e aprovado, sujeito aos esquemas morais e políticos do século XVIII, e a encenação final executada no coliseu, assunto o da censura teatral que trataremos no capítulo quinto—, que desvirtuava a versom escrita por causa de problemas de memorizaçom dos atores, pola inclusom de trechos improvisados, pola conduçom da interpretaçom, etc.

A segunda modalidade de instruçom pedagógica com a diversom teatral, que foi invocada polos agentes ilustrados, nom se referia à assimilaçom dos conteúdos dos produtos teatrais, mas ao próprio ato de assistência como público teatral. Assim, o facto de os cidadans ocuparem umha parte dos seus tempos livres neste modo de lazer garantia que nom se destinassem a atividades julgadas como perniciosas e moralmente reprováveis. Aliás, considerava-se que eram as cidades e vilas com maior populaçom masculina –permanente ou flotante, vinculada ao Exército- aquelas mais suscetíveis de padecerem os problemas citados e que a melhor vacina contra as práticas enunciadas era garantir umha regularidade e estabilidade na oferta teatral e operática. Em lógica com isto, na representaçom enviada polo conjunto da câmara corunhesa ao Consejo de Castilla com o objeto de solicitar a compra do coliseu de Setaro acentuava-se a morfologia social da cidade e o relevante peso do Exército e da Marinha –com a instalaçom de diferentes organismos administrativos ligados ao Exército, dumha numerosa tropa militar, de delegaçons de cónsules, etc.-, que assegurava umha populaçom jovem e masculina, alvo de potenciais práticas indesejáveis, ao lado dos habitantes de condiçom popular (“la Plebe”). Colocados estes antecedentes, isto permitia chamar a atençom do Consejo de Castilla quanto à urgência de incentivar umha “diversion publica” para combatê-las, para o qual a propriedade pública dum prédio teatral parecia a soluçom idónea:

[...] La Ciudad de la Coruña. Plaza Capital del Reino de Galicia, Representa a Vuestra Alteza que residiendo en ella el Capitán general Real Audiencia: **intendencia de exercito: oficinas de Real Hazienda: Regimientos de guarnizion: Maestranza escuela practica y Cuerpo de Artilleria, y plana mayor: Consules de distintas naciones**, considerable numero de comercziantes, y gentes que por qualquiera de estos objetos la frecuentan, constituyen considerable Poblacion, y se aumenta con motivo de los Correos y Comercio de America **deseando la Ciudad desde algunos años establecer alguna diversion publica que contribuisse a**

estorbar las distracciones impropias de la Jubentud y de la Plebe, y aun la ociosidad de ambos estados, hà solicitado licencia para hacer un Coliseo de Comedias [...] [o carregado é nosso] (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 2 de Setembro. Anexos. Fólho 269frente. Cota: C-61).

Mais um testemunho, o do regedor perpétuo corunhês Fernando Eliseo Freire de Andrade, apoiava esta análise. Este reconhecia num depoimento plenário as dificuldades que encarârom os altos mandos militares, como o Capitâm general do Reino, conjuntamente com outros cargos políticos da Real Audiência –os alcaides do crime- para erradicar os “Juegos ruinosos” a que se submetiam principalmente os oficiais destacados no porto corunhês, como indica o depoimento (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1801. 23 de Abril. Fólho 197verso. Cota: C- 83). Parece cavível que pola referência do regedor perpétuo à “dibersion de los Juegos ruinosos” e polo facto de estes serem vigiados com “repetidas visitas de los Señores Alcaldes del Crimen de la Real Audiencia de este Reyno en las Casas publicas” poida ser interpretado que o que estava sendo denunciado era o fenómeno da prostituição.

Nas décadas seguintes continuou estando presente esta conceção da função inibidora do teatro doutras atividades consideradas prejudiciais, assim como o caráter prioritário destas ações nas cidades com numerosa tropa militar e esquadras estrangeiras. Este foi o argumento com que o Governador político e militar do Ferrol, Diego Contador, máxima autoridade do concelho nesta altura, visara persuadir ao Consejo de Castilla da necessidade extrema de seguir contando com os espetáculos da companhia cômica de Pascual Más, reclamada polo concelho de Santiago de Compostela:

[...] con consideracion a ello y **a las circunstancias que militan en este Pueblo, y Departamento Maritimo, compuesto su maior numero de gentes de oficialidad de Egercito y Armada Ministerio de Marina y otros Cuerpos Militares**, acceder a la solicitud del Ayuntam.to de Santiago, interin no precediese consulta y providencia de V. S. que dicida el asunto evitando questiones, y controbersias, y en atencion y en la de que **en este mismo Puerto reside una Esquadra Francesa**, con apariencia de permanecer mucho tiempo, y que **sus Jobenes Yndibiduos quando no tienen dibersion publica en punto reunido, buscan Bailes y otras perjudiciales, nocibas y funestas, sin poderlo evitar el Gobierno**, suplico a V. S. tenga la vondad de permitir que dicha Compañia Comica siga sus funciones teatrales en este dho Departamento por el tiempo a que esta obligada con su autor **a fin de proporcionar por este medio la tranquilidad de un Publico tan numeroso y precaber los daños y distracciones que en otro caso son subsiguientes, especialmente a Jobenes Militares y de diferentes Naciones** [o carregado é nosso] (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1804. 29 de Setembro. Fólho 32verso-33frente. Cota: 397).

Vinculado a isto, umha ideia que figura em diferentes escritos apologéticos do teatro, e especificamente no primeiro que temos citado, assinala o estado de ‘ociosidade’ como um grave problema para as sociedades do século XVIII por ser o caminho mais fácil para as “distracciones impropias” contra as quais alertavam os agentes do governo municipal da Corunha e do Ferrol e para as que, contodo, de imediato era colocada a solução, umha generosa e estável oferta teatral e operática. O importante agente intelectual do período, Jovellanos (1812: 83-84), advertia dos perigos que entranhava para os jovens ricos o deslocamento do campo à cidade. Costumados a conduzir os seus dias de forma tranquila e laboriosa, se podiam deixar levar com maior candidez por umha forma de vida hedonista, cegada polo luxo e os prazeres corrompedores, “un género de vida blanda y regalada, cuyo principal objeto es pasar

alegremente una buena parte del día”. A antítese do mundo rural, desenhado bucolicamente por Jovellanos, associado à ordem e ao trabalho, era umha vida urbana em que primava a ociosidade e as tentações que levavam à perdição moral, num discurso plenamente imbuído de doutrina religiosa:

La ociosidad, y el fastidio que viene en pos de ella, hace necesarias las diversiones, y esta es la verdadera explicacion del ansia con que se corre á ellas en los lugares populosos. [...] Conviene pues que el gobierno se las proporcione inocentes y públicas, para separarlas de los placeres oscuros y perniciosos (Jovellanos, 1812: 82-83).

Este razoamento encontrava-se também no âmbito local galego. Resumia-o de jeito mui esclarecedor o regedor perpétuo Onofre Bermúdez num pleno municipal na Corunha: “las diversiones publicas suelen ser el medio de separar la juventud y las personas desocupadas de los pueblos, de la **oziosidad madre de todos los Vicios** [o carregado é nosso]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1770. 19 de Abril. Fólio 35verso. Cota: C-60). A condena da ociosidade apareceu desde cedo aludida nos plenos municipais galegos, por exemplo na primeira assembleia para discutir a concessão da licença a Nicolà Setaro, que foi aprovada, precisamente, por este considerar-se um espetáculo ‘honesto’, que minimizava “los perjuicios que origina la ociosidad [...]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1769. 1 de Abril. Fólio 27frente. Cota: C-59).

Predominavam, portanto, no século XVIII os chamados à produtividade e ao progresso no pensamento ilustrado como meio para lutar contra a “ociosidade” ou improdutividade e conforme esta ideia resultava indispensável encorajar a produtividade em todos os setores possíveis –no social, no político, no económico, no industrial, no agrário, etc.-, para além de que isto ajudaria, como foi indicado, a lutar contra a perdição moral do pecado carnal, umha das máximas dum cidadam devoto. Mas, no que respeita ao primeiro dos eixos, o da perseguição da improdutividade, o melhor símbolo disto eram os projetos que proliferavam naquele momento para tonar produtivo o que (ainda) nom dava frutos, como a iniciativa da “Real Academia de Agricultura” (1765), de acabar com os terrenos baldios, empresa comum a todas as sociedades agrárias e de “amigos del País” do território espanhol. Este apelo à produtividade também se dirigia às pessoas esmolantes dedicadas “a vaguear, Pedir limosna”, assinaladas num informe do concelho do Ferrol para a Real Audiência como um problema que se deve erradicar (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1779. 2 de Maio. Fólio 226frente. Cota: 382).

A diversão teatral verificava-se como a modalidade preferida de ocupação dos tempos livres para as autoridades ilustradas, ao tratar-se dumha atividade produtiva e instrutiva que, para além de trazer convenientes aprendizados morais e comportamentais, resultava útil por afastar aos cidadans, especialmente aos de condição masculina e solteira –perfil predominante entre os residentes do Ferrol-, doutras práticas ou trabalhos considerados pouco edificantes. Nos livros municipais som denunciadas umha série de práticas ligadas ao espaço público que constituíam um problema moral e de segurança do ponto de vista do campo do poder, sendo que no tempo em que os cidadans permaneciam no coliseu teatral nom exerciam este tipo de diversões nocivas, sendo as mais invocadas o alcoolismo¹⁵⁴, a prostituição, os jogos de azar,

¹⁵⁴ O procurador síndico geral do Ferrol, o agente fidalgo Pedro Antonio López, emitia umha queixa que encarava especificamente as limitações municipais para conter o alcoolismo devido ao ingente número de tavernas: “[...] y es escandaloso el numero de Tavernas se pueda Zelar, ni contener sus Excesos, y delitos, ni ponerse en el debido órden, el govierno político que careze de tan buen rreximen, sin que los bandos Publicados por V. md. Y sus antecesores se dice devan cumplan y observen, por las citadas rrazones [...]” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano de 1774. Sem data. Fólio 182frente. Cota: 383).

etc. Os agentes políticos municipais chegaram a estabelecer explicitamente que a atividade teatral podia funcionar perfeitamente como o principal remédio para inibir a população dos seus centros urbanos de acudir a estas práticas ou serviços, como se sugere com a prostituição, que se agudizara com o numeroso contingente militar masculino. Assim pois, o procurador síndico da Corunha apresentava a oferta como umha diversão “honesta” que podia substituir a “otras perjudiciales á las familias” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1789. 18 de Junho. Anexos. Fólho 136verso. Cota: C- 74), mui provavelmente remetendo para a prostituição. De igual maneira, com motivo da preocupação dos agentes políticos municipais pelos riscos de que especialmente os jovens das elites esbanjarem o seu património familiar nos denominados jogos de fortuna ou “de truco”, as autoridades visaram estimular a assistência ao teatro para afastar a juventude destas diversões. Por isso, ainda que o regedor perpétuo Onofre Bermúdez mostrasse a sua satisfação por que na Corunha só existam “sesis mesas de Juego de truco”, argumenta que o seu voto em favor da oferta operática de Nicolà Setaro persegue fomentar estas “diversiones Racionales” e nom outras nocivas como a dos jogos de fortuna (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1770. 19 de Abril. Fólho 35verso. Cota: C-60).

4.3.2.2. O teatro como via de financiamento dos concelhos

O aumento progressivo da demanda teatral nos espaços urbanos e a sua estabilização como atividade distribuída em temporadas teatrais fixo da diversão teatral umha via de financiamento constante para as economias dos governos locais, ao receberem sempre, sob fórmulas variadas, umha parte dos benefícios produzidos. Particularmente em Madrid, um terço dos ganhos pela venda de bilhetes nos coliseus públicos da cidade acabava nos cofres municipais (Palacios Fernández, Álvarez Barrientos e Sánchez García, 1998 [1785]: 61), sendo umha fonte de financiamento nom desprezível. Como examinaremos, o mesmo aconteceu com os coliseus e os concelhos galegos. De aí que, especialmente para financiar as ações de beneficência –dado que os ingressos obtidos geralmente iam para projetos assistenciais-, os governos locais dependessem até certo ponto da atividade teatral regular e que o elemento económico acabasse tornando-se um fator relevante, em ocasiões explicitado pelas corporações municipais, à hora de conceder licenças teatrais. Como resultado desta necessidade económica rebaixou-se a exigência quanto à qualidade ou à conveniência moral de determinados espetáculos, como concluem (Palacios Fernández, Álvarez Barrientos e Sánchez García (1998 [1785]) a partir das atuações do corregedor e juiz de teatros Armona y Murga¹⁵⁵.

No que atinge às câmaras e casas de comédias galegas aqui o critério económico também condicionou e mesmo fixo oscilar os acordos teatrais. A este respeito, a maioria capitular corunhesa na carta enviada ao Consejo de Castilla para persuadir o organismo monárquico da titularidade do coliseu que o concelho devia ter –sendo autorizada a compra dele a Nicolà

Chamava a atenção para o facto de o número de tavernas do Ferrol ser superior a 150 (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1774. Sem data. Fólho 190frente. Cota: 383) e exigia reduzir o número destes estabelecimentos (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano de 1774. Sem data. Fólho 182verso. Cota: 383).

¹⁵⁵ “Pero Armona estaba además particularmente interesado en la promoción de las diversiones públicas patrocinadas por el Ayuntamiento porque sus beneficios servían para mantener económicamente las obras de beneficencia municipal. Esto provocaba no pocas veces evidente violencia a sus ideas ilustradas: él sabía, como persona culta y reflexiva, cuál debía ser la política adecuada en el uso de las diversiones, pero con frecuencia tenía que cerrar los ojos ante espectáculos desarreglados o violentos para que con sus ingresos crecieran las arcas municipales” (Palacios Fernández, Álvarez Barrientos e Sánchez García (1998 [1785]): 60).

Setaro- invocou à rentabilidade económica da operação: com um investimento de pouco mais de 800 reais na obra, a câmara podia ganhar umha via estável de financiamento da fazenda local, o que se denominava o “propio” ou “propios” (“el Coliseo en alibio del Comum”), podendo ser destinados a usos sociais (“Socorriendo à los Hospitales”):

Estos particulares han hecho conocer la utilidad de que la Ciudad adquiriera con el sobrante de sus Propios y arvitrios la Casa de Teatro que habrá Costado 800 reales poco mas j menos, [...] Socorriendo à los Hospitales, y asegurando un propio que no es correspondiente a Persona particular, y que despues de subenir a la Conservacion del Coliseo aumente las Rentas de la Ciudad (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 2 de Setembro. Anexos. Fólho 270frente-270verso. Cota: C- 61).

Além do mais, segundo o historiador Pegerto Saavedra (2007: 221), as câmaras municipais galegas costumavam passar por grandes dificuldades económicas devido à escassa base impositiva em que se alicerçavam os seus ingressos. Esta estava composta somente por ““arbítrios” ou imposições temporais, autorizadas pola coroa, sobre determinados artigos de consumo, en especial do vinho” e pelas rendas que geravam os ““propios”, ou bens pertencentes ao consello” que no caso dos concelhos galegos eram pouco significativos.

Estes condicionantes sem dúvida intensificáram a atitude favorável das corporações com a aprovação de licenças por umha motivação económica, o que se admite nalgumas resoluções municipais. Um dos testemunhos mais inequívocos foi o que realizou o alcalde maior da Corunha, máxima figura política municipal, quando alertou dos riscos para as contas públicas, caso cessasse ou diminuísse a atividade teatral na cidade. Explicou que se reduziriam os “propios”, os cofres municipais que se correspondiam com as rendas por propriedades, neste caso polo arrendamento da casa de comédias:

Y visto por el señor Alcalde maior todo lo hasta aqui expuesto Dijo que teniendo presente el conocido riezgo a que queda expuesta la Ciudad de que le zese en el presente año, y siguiente por no subvenir a esta obcurrencyencia la Renta annual que le produce como parte de sus propios el Coliseo y diversion de Comedias [j] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólho 18frente. Cota: C- 63).

Outra figura mui relevante no que respeita às hierarquias políticas no âmbito local, o corregedor da Corunha, Pedro Moscoso y Figueroa, efetuou um depoimento mui eloquente apoiando esta mesma ideia da importância da via financiadora da atividade teatral. Assim pois, mesmo chegou a estabelecer que nom era tanto um debate a propósito da necessidade dos espetáculos teatrais *per se*, mas do seu potencial arrecadador por meio do aluguel do coliseu:

Y el señor Correxidor entendido de todo por quanto en este assumpto se trata no tanto de la diversion publica que a esta Ciudad en el presente tiempo le pueda ser necesaria, quanto asimismo de los caudales de Propios que seran los reditos de la Casa de Comedias y reparo de ella a que esta expuesta [...] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 10 de Março. 30verso-31frente. Cota: C-66).

Mais umha prova da relevância que atribuíam os governos locais ao seu financiamento através dos ganhos teatrais fôrom as lutas que levárom a cabo por proteger este direito autónomo de arrecadação, frente às tentativas doutras instituições políticas por administrar os benefícios teatrais e a prática teatral em geral, como analisamos no capítulo terceiro. Porém,

também as instituições religiosas tentáram em certos momentos históricos transformar-se em entes decisórios do destino dos benefícios teatrais nas cidades galegas estudadas, modelo que nom fora historicamente implantado no Reino da Galiza, a diferença doutros territórios ou urbes da Coroa espanhola¹⁵⁶.

No Ferrol, cidade em que a câmara municipal, conforme os regulamentos monárquicos em matéria teatral, tinha a potestade para ordenar a que fins iriam os benefícios teatrais, chegou umha solicitude do padre reitor da paróquia de San Julián, Mauro Valladares, com a proposta de que seja destinado ao hospital de caridade, *a priori* a totalidade do “estipendio que produzga” a diversom operática do primeiro ano de atividade estável (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. 26 de Agosto. Fólio 203 frente. Cota 378). Ainda apesar da pressom que exerciam as autoridades eclesiásticas sobre o campo do poder, o concelho tomou a seguinte decisom de que “el producto de lla obpera que se representte mañana treinta y uno del corriente mes que se ponga en poder del actual Depositario de los efectos de la villa de que otorgue el correspondiente rrecivo” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. 30 de Agosto. Fólio 205 frente. Cota: 378). Desta maneira, a câmara do Ferrol preferiu que os benefícios fossem angariados e administrados pola sua própria fazenda local, para o depositário da vila, o que nom obstava para o destino último destes ser as obras de beneficência ou o próprio hospital de caridade, mas passando polo controlo municipal.

Quanto à Corunha, o principal desentendimento entre o concelho da Corunha e o Capitám general Francisco Pacheco em torno da autorizaçom por este último duns ‘concertos espirituais’ em 1794 tinha um fundo religioso, como estudaremos, por estes ser organizados no tempo litúrgico da Quaresma, mas também interveiu um argumento económico. O governo local nas suas críticas polo proceder unilateral da Capitania e Governaçom geral do Reino também expressou o problema indireto da perda económica que significaria para o concelho o facto de esta nom ser a entidade que regulara o preço dos bilhetes destes concertos espirituais (dado que os preços fõrom arrançados conjuntamente entre a Real Audiência e a Junta de Caridade, que levava umha percentagem) e usufruira da venda destes (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 8 de Março. Fólio 33 frente. Cota: C- 78). Neste caso de forma excecional a câmara corunhesa fora negligenciada em virtude da negociaçom dos réditos económicos, dirigidos em exclusiva à Junta de Caridade. O concelho reagira contra esta decisom num pleno municipal em que a maioria capitular coincidia no facto irregular e indesejável de que nom fosse o concelho a entidade que administrasse diretamente os ingressos derivados destes espetáculos públicos (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 8 de Março. Fólio 33 frente. Cota: C- 78), sendo que possivelmente o concelho estivesse reagindo contra um perigoso precedente que legitimasse que outras instituições, diferentes das municipais, administrassem os benefícios teatrais.

Pode-se assinalar igualmente um ano antes, em 1793, umha tentativa de intervençom das instituições religiosas nos benefícios teatrais, que também foi desativada pola instituiçom municipal corunhesa. Assim, logo de falir um pré-acordo inicial entre a câmara corunhesa e a "Venerable Congregación del Divino Espíritu Santo y nuestra señora de los Dolores de esta ciudad", a congregaçom propujo vender umha casa da sua propriedade ao concelho para a construçom dum novo prédio teatral, se em troca este organismo religioso se tornava o administrador único da casa de comédias com o objetivo de financiar a melhora do hospital de caridade. A congregaçom religiosa pressionou assinalando o objetivo de custear a recolha das crianças abandonadas no novo hospital de caridade, mas, como acontecera com a sugestom do Ferrol, esta finalmente foi recusada (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*.

¹⁵⁶ “Así, y desde una clara convicción ilustrada por la gestión pública y laica, se pondría en cuestión el tradicional modelo que asociaba las representaciones teatrales y sus beneficios con las entidades caritativas religiosas” (Máximo Leza, 2003: 1698).

Ano 1793. 22 de Maio. 64verso-65verso. Cota: C- 77). O concelho justificou esta decisom salientando o considerável capital económico que o governo local destinara às obras de reforma do coliseu, afirmando que a manutençom deste edificio teatral só se conseguiria se permanecia como bem do concelho (Sánchez García, 1997: 113) e invocando que este fazia parte do seu património da cidade ("la Ciudad no puede ceder a la Junta de Caridad el Coliseo por ser un propio suio" [A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1793. 22 de Maio. 65verso. Cota: C- 77]). Estes exemplos evidenciam como as instituições de poder local almejavam concentrar para si a administração económica da venda de bilhetes teatrais ou do arrendamento dos prédios teatrais, lutando para que a gestom teatral seguisse sendo pública e laica, mesmo se isto se traduzia no risco de conflito com as outras instituições que pugnárom em certos episódios pola gestom económica teatral. Assim sendo, finalmente estourou a polémica com a "Congregación del Divino Espíritu Santo" a quem a cámara corunhesa negara a gestom teatral e este só se resolveu em 1793 polo Consejo de Castilla (Sánchez García, 1997: 114).

Para dimensionar a percentagem que representavam os ingressos teatrais no conjunto da fazenda local, examinaremos as cifras desagregadas do orçamento municipal, transmitidas num documento municipal da Corunha do ano 1783, com o que pretendemos examinar até que ponto a cifra de ingressos procedente da atividade teatral podia ser importante para os cofres municipais. Antes de mais devemos assinalar que o modelo económico de gestom teatral da Corunha consistia em que o próprio concelho era o proprietário do auditório teatral e recebia umha renda anual das companhias por usufruírem este espaço.

O expediente analisado é um documento, elaborado a pedimento do Consejo de Castilla, em que a cámara devia indicar o "valor de los Propios, y Arvitrios, sus cargas segun el reglamento del Consejo, y Ordenes posteriores, y los actuales devitos" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1783. 17 de Fevereiro. Fólio 29frente-30verso. Cota: C- 70). Assim sendo, este informe mostra que no ano de 1783 os "propios" do concelho –ingressos procedentes do arrendamentos de imóveis ou terrenos- atingiam 22.150 reais, enquanto que os "arbitrios", que som os ganhos resultantes da aplicação dos impostos municipais, se elevavam a 402.770 reais. Restando as grandes despesas, especificadas no documento, que devia assumir o concelho, o saldo final positivo era de 28.537 reais de ganho nas contas locais anuais. Se os ingressos teatrais anuais eram de média 4.400 reais e o conjunto dos interesses municipais somavam 22.150 reais, em consequência, a via de financiamento teatral significava um contributo relevante para a economia local, representando 19,86% do total de impostos da sua classe, da classe dos "propios" municipais. Comparada com os interesses totais ganhos, entom já passava a representar umha fonte modesta, somente de 1% do total, sendo os impostos do vinho e dos licores a fonte de ingressos mais rentável no ano de 1783. Nom podemos realizar esta mesma análise para Ferrol porque nesta cidade o concelho nom era o dono arrendador da casa de comédias e unicamente recebia ganhos por determinados dias de espetáculos ou por umha percentagem no preço dos bilhetes.

Precisamente a seguir aprofundaremos nas duas modalidades diferentes de administração económica dos coliseus da Corunha e do Ferrol e a história dos seus teatros físicos porque estes dous sistemas de gestom dependem fortemente destas circunstâncias. Quanto à consolidação material dos prédios teatrais cumpre incidirmos em que a implantação e consolidação da oferta teatral e operática nestas duas cidades na segunda metade do século XVIII nom seria possível sem a culminação da construçom e conservaçom das duas casas de comédias públicas, como demonstrárom Soraluze Blond (1988), Vigo Trasancos (1991, 2007) e particularmente Sánchez García (1993, 1997, 2007).

Umha ideia repetida nestes trabalhos é que estes importantes prédios públicos fôrom assentes estrategicamente em bairros urbanos de expansom demográfica e comercial -no Ferrol, no bairro da “Magdalena” (Vigo Trasancos, 2003-2004, 2011)- e na Corunha -no bairro da “Pescadería” (Vigo Trasancos, 2007). Mas, por si mesmos, os edifícios teatrais constituíam um negócio emergente e servirom de projeçom para as urbes em que se instalârom, apesar do qual as suas condiçõs económicass eram fortemente dependentes, polas condiçõs de heteronomia dos campos de produçom cultural na Europa do século XVIII, dos critérios e acordos das instituições do campo do poder, que decidiam absolutamente todas as questõs organizativos económicass dumha sala teatral –preço dos bilhetes para todas as zonas do coliseu, quantidade, duraçom e forma de arrendamento dos coliseus, etc.-. Contodo a formalizaçom destas medidas e critérios foi mui divergente no Ferrol e na Corunha.

O coliseu da Corunha passou por diferentes situaçõs de propriedade e gestom no trecho temporal analisado de 1769-1806. Na fase inicial da estabilizaçom da atividade teatral na Corunha o modelo de administraçom económicass era privado porque esta estava nas mans do operista italiano Nicolà Setaro, financiador e proprietário da sala comercial. Esta forma de gestom durou pouco, como é sabido, pola decisom política de eliminar o coliseu, ainda que Setaro, aproveitando que o cargo de Capitám general fora renovado, entrando como sucessor o Marquês de Casa Tremañes, mais afim à diversom teatral (Sánchez García, 1997: 48), edificara umha nova casa de comédias em 1771¹⁵⁷.

O interesse do concelho corunhês nesta forma de diversom ainda se alimentou mais, acrescentando-se o interesse em seguir o método de Setaro e ter o seu próprio coliseu, do qual receber na íntegra a arrecadaçom teatral e para isto colocou como proposta inicial que a *troupe* de Antonia Díaz, com a que a câmara tinha relaçõs mais cordiais, construísse e financiasse a obra e posteriormente o prédio seria comprado polo concelho (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1770. 17 de Julho. Fólio 55frente. Cota: C-60). Descartada esta opçom pola falta de liquidez e de conformidade da companhia de Antonia Díaz, a corporaçom corunhesa assumiu finalmente a iniciativa de reabilitar por si própria, com os seus fundos municipais, o teatro construído por Setaro (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 2 de Setembro. Fólio 113verso – 115frente. Cota: C-61). A compra da casa de comédias de Setaro foi finalmente autorizada polo Conde de Aranda na instituiçom monárquica, numha carta do 18 de Dezembro de 1771 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 18 de Dezembro. Anexos. Fólio 220frente. Cota: C- 61), apesar de o concelho ainda ter por diante umhas árduas negociaçõs com Setaro, que se negava a vender o seu prédio. Afinal a operaçom deu certo e o concelho da Corunha tornou-se na única instituiçom política municipal galega em ser proprietária e administradora única do coliseu, negociando diretamente com as formaçõs espanholas e italianas as fórmulas de arrendamento do coliseu. Esta fórmula permitia um nível pleno de control sobre todo o que se passava no interior do coliseu.

Este modelo de gestom continuou durante todo o período estudado, mesmo nos períodos em que o edificio teatral padeceu um grave abandono, nom sendo segura a sua utilizaçom, de

¹⁵⁷ Atendendo a Carreira (1990: 68), Nicolà Setaro pudo efetuar esta construçom graças aos ganhos da sua estadia comercial no Porto. Nestes mesmos anos, concretamente entre 1769 e 1770, Setaro finalizou a construçom da sua casa de comédias no Ferrol, que, aliás, funcionou como o primeiro teatro estável do Reino da Galiza, que permaneceu em pé do 1770 ao 1807, passando por umha grande operaçom de reabilitaçom. Em volta deste assunto, pode-se afirmar que Nicolà Setaro foi o único diretor teatral instalado no Reino da Galiza que levou a cabo umha estratégia de soberania comercial plena, confiante de que a edificaçom dos seus próprios auditórios teatrais lhe permitisse monopolizar os lucros (Carreira, 1990: 67), porém isto nunca foi assim plenamente, por ter que dar contas, em todos os sentidos, perante as câmaras da Corunha e do Ferrol, com as quais polemizou.

aí que as encenações fossem organizadas em espaços provisórios nom especificamente teatrais, pois a câmara seguiu controlando todos os aspetos da organização teatral (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1785. 1 de Abril. 36frente-36verso. Cota: C- 71). Em consonância, a instituição municipal da Corunha conseguiu proteger com muita eficácia e durante o conjunto do trecho temporal analisado o seu governo administrativo e económico do coliseu público.

O funcionamento da gestão do prédio teatral na Corunha é muito mais simples de explicar do que no Ferrol dado que esta última casa de comédias passou por diferentes proprietários e gestores privados. A câmara ferrolá, apesar dumha iniciativa em 1789, nom conseguiu ser nunca proprietária da casa pública de comédias, que permaneceu durante os anos estudados num regime de titularidade privada. Portanto, a corporação municipal ficou à margem da gestão da renda teatral, o que incidiu numha menor capacidade de financiamento das contas municipais por esta via; agora bem, como veremos, sempre poderia decidir os dias de função em que a arrecadação iria na íntegra para os projetos assistenciais que escolhera já que as suas competências executivas ficavam intactas, conforme as diretrizes do Consejo de Castilla. Foi em 1769 quando Nicolà Setaro erigiu a casa pública de comédias do Ferrol, entre os meses de Abril e Julho desse ano (Sánchez García, 1997: 45-47), constituindo o primeiro teatro físico, de natureza nom instável, do Reino da Galiza e perdurando praticamente quatro décadas em ativo. Assim, Setaro, como construtor e financiador da obra, tornou-se o dono exclusivo do coliseu e nos anos que viveu Nicolà Setaro acolheu nele diferentes formações cômicas das quais recebeu umha parte do aluguel polo seu uso. Mas umha vez foi condenado em Bilbao, em 1773, foi afastado da gestão económica do coliseu e o seu apoderado, Giovanni Bianchi, quem também tramitava as contratas com as companhias¹⁵⁸, devia ceder parte dos benefícios teatrais ao coliseu do Ferrol (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 36 frente. Maço: C-727-A). Em 1774 o estado administrativo do coliseu mudou novamente, quando o juiz maior de Bilbao absolveu a Setaro dos delitos e devolveu os seus bens à sua família –pois Setaro já falecera para daquela-, o que incluiu o próprio prédio teatral (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 20verso. Maço: C-727-A). Umha vez desembargada a casa de comédias a família de operistas de Setaro nom se interessou, contodo, polo seu aproveitamento comercial por estar trabalhando longe do Ferrol. A modo de exemplo, Ana Nicolini em 1775 indicou o seu interesse em vender a sua parte correspondente do coliseu, por estar instalada em Zamora dando óperas com o seu marido (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 29frente. Maço: C-727-A). Disto derivou-se o abandono por vários anos da casa de comédias do Ferrol e o progressivo deterioramento do edifício, mas nom foi um empecilho para serem realizadas funções teatrais e operáticas em espaços alternativos da cidade, entrevendo-se o interesse em que a atividade teatral nunca parasse. Conservou-se um documento que informava de que em 1789 a câmara cedera umha casa da sua propriedade ao

¹⁵⁸ Podemos constatar a continuidade da atividade teatral nestes anos à luz deste registro económico. Assim, no expediente sobre o embargo do teatro de Setaro aparece umha conta mais pormenorizada dos ingressos deste período, em que podemos desmembrar a arrecadação correspondente com as três temporadas completas e nove dias mais em que trabalhou umha companhia de Valência (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 38frente – 38verso. Maço: C-727-A). Estes dados permitem-nos identificar a companhia de bonifrates dum empresário chamado Colmani ou Colmán (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 15 verso. Maço: C-727-A).

ator Juan de Solís, quem “en sus representaciones ocupo la pieza de la Alameda” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 20 de Agosto. Fólio 57frente. Cota: 384).

Paradoxalmente nestes anos de inoperatividade da casa de comédias edificada por Setaro foi no período único em que o governo local exerceu de pleno direito de proprietária e rendista do coliseu, recebendo o correspondente aluguel das companhias, como ficou registrado nos livros municipais: “[...] pagando a veneficio de los fondos publicos lo que capitule con la Villa, por la casa que le tiene permitido para representar las referidas funciones, por la temporada del ynmediato Ynbierno” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 24 de Julho. Fólio 51 verso. Cota 384). E neste mesmo ano instituição municipal do Ferrol tentou dar um passo mais e deu permissom a Juan de Solís para construir um novo coliseu público, ao que ia ligado a admissom da companhia na cidade por cinco anos consecutivos (“y propone construir un coliseo Capaz y dezente si por termino de cinco años se le permite trabajar con su companhia”), e o compromisso de doar “a venefizio del santo Hospital de la caridad de esta villa dos maravedis por cada persona de las que diariamente concurran a estas diversiones” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 16 de Julho. Fólio 49verso-50frente. Cota: 384). É mui reveladora esta proposta porque indicava o principal modelo de financiamento dos serviços assistenciais a partir da diversom teatral que exibiu a cidade, o qual, como trataremos, partia quase sempre dumha percentagem de comissom no preço dos bilhetes.

Mas voltando à possível construção dum novo coliseu por Juan Solís, devido à relevância do acordo, fõrom congregados todos os agentes capitulares num segundo pleno para votar e assim a maioria capitular ratificou o acordo favorável. Porém, foi acrescentada umha nova e importantíssima condição: o concelho aprovava umha licença por tam dilatado tempo se, umha vez finalizado, o concelho pudesse ter opção a comprar o auditório teatral (“constituhiendo obligación de cederlo a favor de la villa, siempre que delivere tomarlo por el justo y verdadero valor que a la sazón tenga segun tasa de facultatibos” [A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 24 de Julho. Fólio 51 frente-51verso. Cota: 384]). Este acordo, que replicava a operação executada pola cámara da Corunha, permite confirmar que o concelho do Ferrol nom estivo exento de interesse de ser dono e administrador único da casa de comédias, apesar de ter perdurado mais o estado de titularidade privada. Contudo, após a longa negociação entre o concelho e a companhia, o acordo acabou por nom prosperar. Existem lacunas quanto aos motivos específicos, mas no final da ata municipal som aduzidos polo alcalde maior do Ferrol uns ‘graves fundamentos’, nunca explicados, que afetárom à decisom: “Cuia deliveracion, resiste dicho señor Alqualde mayor por los grabes fundamentos que a debido tiempo expondrá [...]” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 24 de Julho. Fólio 51 verso. Cota 384). Repare-se em que o processo de compra nom era de nengum jeito fácil dado que implicava destinar para isto umha quantidade elevadíssima das finanças locais, o que pudo paralisar a compra, como já acontecera na primeira tentativa na Corunha, ainda sendo esta última umha cidade com umha fazenda muito mais rica. Tampouco podemos descartar que Juan de Solís recusasse finalmente a transação e abandonasse a cidade naval já que a partir desta altura nom temos mais notícias do empresário cómico nem na documentação municipal do Ferrol nem na da Corunha.

Tivérom que passar dous anos mais para que o concelho do Ferrol recebesse umha proposta efetiva de reabilitação do velho coliseu de Setaro. O empresário de vinhos e comestíveis -e posteriormente comerciante colonial- Ventura Taxonera, pertencente ao grupo da rica burguesia comerciante instalada no Ferrol, assumiu em 1791 todos os trabalhos de reforma deste ruinoso prédio teatral, cuja construção demorou todo o inverno e primavera desse ano, sendo por fim inaugurado em Agosto com um espetáculo cómico da companhia de Antonio Pinto (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1791. 18 de Agosto. Fólio 63verso-64frente. Cota: 393). Como

resultado disto, Ventura Taxonera de 1791 até 1806 –ano em a confirmação num livro de acordos do seu falecimento (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1806.11 de Setembro. Cota 397)- tornou-se o novo dono e administrador único do coliseu. Em vista disto Taxonera foi o agente a quem todas as companhias teatrais e operáticas instaladas no coliseu entregavam umha renda pelo direito de uso do auditório, repetendo-se a fórmula de Setaro dum modelo de gestom económica privada¹⁵⁹. Contodo, como analisaremos nos seguintes parágrafos, os concelhos, incluído o de Ferrol, experimentárom com diferentes fórmulas de auto-financiamento a partir dos benefícios que produzia a atividade teatral, que se repartiam com os empresários ou comerciantes administradores, na modalidade privada de gestom.

Assim pois, no que respeita a esta primeira fórmula de gestom privada, começando por Nicolà Setaro como administrador, este optou polo mesmo mecanismo no Ferrol e na Corunha: exigir a cobrança diária às companhias dos ingressos obtidos por umha zona específica do coliseu, nomeadamente aquela em que se situavam os melhores lugares –polo geral, palcos e lunetas-, aqueles que produziam mais réditos, modelo que criticárom as companhias arrendadas, como a de Antonia Díaz¹⁶⁰. Desta maneira a companhia de Setaro se podia deslocar a outros destinos, enquanto seguia recebendo interesses em virtude do aluguel do prédio. Décadas mais tarde, como avançamos, um novo empresário assumiu a administração da casa de comédias do Ferrol, o comerciante de vinhos de origem catalá Ventura Taxonera. Como empresário teatral este agente combinou duas fórmulas de pagamento para as companhias temporariamente residentes. Nuns casos solicitava umha renda única por temporada, acordo comercial que assinou com o diretor italiano de óperas Juan Rasetti: “Capitulando con el dueño de la Casa Teatro lo que por esta razon deva pagarle durante la temporada que la ocupe” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1793. 31 de Outubro. Fólho 263frente-263verso. Cota: 393). Anos mais tarde, Ventura Taxonera passou a pedir um aluguel de tipo diário às companhias residentes, como foi assinalado por Bartolomé Alegre num escrito para o concelho do Ferrol, em que procurava ser dispensado de pagar “la cobranza de dichos dias separada”, quer dizer-se, a renda individual dos dias em que a sua companhia nom pudo trabalhar (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1800. 2 de Março. Fólho 121frente. Cota: C-727). Porém, nom sabemos se esta quantidade era calculada proporcionalmente a partir do conjunto do produto reunido pola venda de todos os bilhetes ou dos de certas zonas.

Em lógica com este modelo privado, a instituição de governo local estava muito mais limitada, do que na Corunha, quanto a tirar proveito da economia teatral gerada, contodo, todas as administrações municipais tivérom vias executivas para estabelecer cargas impositivas sobre

¹⁵⁹ Num documento fica confirmado que Ventura Taxonera exercera de proprietário e gestor económico do coliseu do Ferrol, ao expressar-se que o diretor Bartolomé Alegre devia demonstrar “tener afianzado el alquiler del coliseo a su dueño don Bentura Taxonera” (A.M.F. *Expedientes de Teatros*. Expediente 2. Disposicións para a boa orde do teatro. Ano de 1802. 7 de Agosto. Cota C-727).

¹⁶⁰ Numha extensa denúncia Antonia Díaz lamentava que a sua companhia devia oferecer a Setaro a totalidade do produto recebido dos palcos e um quarto do preço de cada bilhete individual no coliseu da Corunha, produzindo-se um desequilíbrio na entre a sua formação e a de Setaro na obtenção dos benefícios (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 24 de Novembro. Anexos. Fólho 223frente-223verso. Cota: C-61). Sugere Díaz que o interesse oculto de Setaro era conseguir que a companhia cómica abandonasse a cidade pola escassa rentabilidade e a companhia operática ficasse em exclusividade. Esta mesma reclamação repetira-se no Ferrol, quando a mesma empresária acusara a Setaro do caráter abusivo das taxas exigidas por Setaro e pola situação de penúria em que colocava a sua companhia:

“Que ademas de estto se le ha de dar a Nicola tres ochavos de cada Persona, que entre á ver la Comedia, como tambien el total de todo el importe de los Palcos ocupados diario, y de los de temporada, por lo que no queda a la Compañia mas, que la entrada liquida, y Lunetas” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Sem data. Fólho 120 frente. Cota: 377).

a arrecadação teatral em benefício dos cofres municipais. Desta maneira, já que, mesmo existindo um empresário administrador, as companhias deviam tratar diretamente com as corporações municipais a concessão da sua licença teatral, nesta negociação os governos locais costumavam indicar em que dias parte ou toda a arrecadação teatral iria para a fazenda local e para quais fins específicos, habitualmente de natureza social ou assistencial. Este sistema funcionava tanto para os modelos de gestão teatral privados quanto, como veremos, para os públicos, que já tinham a fonte de ingressos do arrendamento do coliseu.

No Ferrol a modalidade concreta de financiamento com os ganhos teatrais consistia, quer na imposição dumha pequena taxa sobre todos os bilhetes teatrais vendidos na temporada, quer na obtenção da arrecadação dum dia específico, acordado na própria contrata. Assim, por exemplo, no acordo suscrito entre o concelho do Ferrol e a companhia de Alfonso Nicolini, a instituição municipal ferrolá estabelece que a formaçom operática deverá reservar o conjunto do produto teatral ganhado em dous dias para este ser destinado “a veneficio del Publico”, como geralmente eram denominados os fins sociais (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1794. 28 de Junho. Fólho 65frente-65verso. Cota: 394). Em ocasiões, como acontece novamente com a companhia italiana de Alfonso Nicolini, a câmara municipal até podia escolher a peça que devia ser encenada nas funções desses dias, cujos benefícios iam ter um destino social, em concreto, neste caso o beneficiado era o hospital de caridade da cidade:

Que el Yntermedio de dicha Temporada, hará una òpera, que eligirá el Ayuntamiento, aplicado su producto para los pobres enfermos del Hospital de Caridad desta dicha Villa; A cuias condiciones se areglará Irremediabilmente vaxo las quales se le concede, el citado permiso; y no en otra forma (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. 27 de Julho. Fólho 89frente. Cota: 377).

Podemos especular que a seleção da ópera –condiçom que se repete noutras contratas, como a estabelecida anos mais tarde com a companhia italiana de Juan Bautista Longarini e José Accinelli (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1799. 19 de Dezembro. Fólho 160frente-160verso. Cota 395)- podia ter como fim acomodar-se aos gostos ou a maior conveniência ideológica e política do produto teatral em função das prioridades do concelho ou a estratégia também podia ser a escolha de peças com umha boa aceitação do público, com o objetivo de incrementar os ingressos polos bilhetes vendidos. A este respeito, é interessante fazer notar que nalgumas contratas a câmara do Ferrol especificou que o dia em que os réditos teatrais podiam ir para fins de beneficência podia ser um domingo (“ya sea de Domingo u otro que juzque combeniente” [A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1799. 14 de Outubro. Fólho 149 frente. Cota 395]), que era, com efeito, o dia em que assistiam um maior número de espetadores e a arrecadação era maior –como ficou confirmado noutros escritos municipais¹⁶¹, o que apoia a ideia de que os governos municipais realizavam estratégias para reunir os máximos ganhos por esta via. Aliás, no escrito que confirma esta contrata efetuada com a companhia de óperas de Juan Bautista Longarini, o governo municipal do Ferrol colocou em destaque a condiçom *sine qua non* deste compromisso para a concessão da licença teatral (“sin cuio requisito no valga este permiso” [A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1799. 14 de Outubro. Fólho 149 frente. Cota 395])).

¹⁶¹ “[...] sustanziosamente cada quince dias conmutò al ympresario un dia de la Semana para las funciones de Opera en lugar del Domingo para que por ser en este mas copioso el concurso de gentes disfrutasen con igualdad sin productos dicho Ympresario y la actora Comica” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. 19 de Dezembro. Fólho 252reto-253frente. Cota 377).

A segunda modalidade assinalada de fixação dumha percentagem de comissom, que era muito menos frequente mas trazia benefícios mais regulares para os projetos socais, encontramos-na no acordo assinado entre o concelho do Ferrol e a companhia espanhola de Juan de Solís em 1789. O concelho do Ferrol decretara um imposto em favor do hospital de caridade de dous maravedis por cada bilhete vendido em absolutamente todas as encenações desta companhia cómica:

Se ha visto el Memorial dado al Aiuntamiento por Juan de Solis actor de la compañía Comica que actualmente se halla en esta dicha villa en que solicita se le permita continuar la representacion de las funciones de su ministerio la temporada del proximo Ynbierno: [...] ofrece para ello construir un coliseo capaz y decente a expensas, y dejar a venefizio del Santo Hospital de la Caridad de esta villa dos maravedis por cada persona de las que diariamente concurren a estas funciones (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 24 de Julho. Fólio 51 frente-51verso. Cota: 384).

No que atende ao modelo público de gestom das economias teatrais o coliseu da Corunha é paradigmático, ao tratar-se da câmara da cidade, sem intermediários, o que administrava a totalidade dos réditos teatrais. Assim sendo, a compreensom deste modelo de gestom é relativamente simples dado que sempre se baseava no pagamento dumha renda fixa polas companhias e estes dinheiros chegavam diretamente à caixa municipal, embora existissem dificuldades concretas dalgumhas companhias, alegando falta de liquidez, para pagar a renda no tempo marcado ou a devolução de empréstimos concedidos polo concelho da Corunha¹⁶². Quanto ao critério concreto de estabelecimento desta renda, a contrata realizada polo concelho da Corunha sendo este o proprietário do coliseu –que foi efetuada em 1772 com a companhia cómica de Antonia Díaz por umha duração de três anos- deita luz sobre o assunto, ao incluir um conjunto de condições económicas que deviam orientar todas as futuras contratas do concelho com companhias teatrais e operáticas. Alguns dos pontos principais deste contrato

¹⁶² As dificuldades económicas que alegavam as companhias faziam com que o concelho admitisse o pagamento fraccionado por prazos ou a concessom de prorroas quanto à finalização da cobrança completa da renda –a este respeito é aprovado um prazo de seis meses para ser saldada a dívida da companhia de Manuel de Lucía (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1777. 13 de Fevereiro. Fólio: 37verso. Cota: C- 65). Com muita frequência as companhias também solicitavam ao concelho corunhês rebaixas no preço originalmente negociado para a renda que deviam pagar anualmente por terem problemas de liquidez e, por regra geral, estas rebaixas acabavam por ser aprovadas polo concelho, ciente da precariedade económica das companhias.

Podemos colocar o exemplo da companhia de Manuel de Lucía que se dirigiu em 1777 ao mesmo Consejo de Castilla na procura de conseguir apoio no seu pedimento de redução da renda fixada, atendendo às perdas que experimentava pola falta de concorrência. O intendente geral interino, Jorge Astramor, solicitou o parecer do concelho sobre este assunto antes do envio desta documentação ao Supremo Consejo. O concelho acabou por aprovar umha redução mui generosa, exigindo que a companhia pagasse 2.700 reais anuais, quando a renda estabelecida inicialmente era de 4.500 reais, quase umha rebaixa da metade da cifra original (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1777. 20 de Março. Fólio: 55verso-56frente. Cota: C- 65). Dous anos mais tarde, o concelho concedeu umha nova redução esta vez para a companhia italiana de óperas de Alfonso Nicolini e Nicolás Ambrosini, alegando a impossibilidade de encarar um pagamento tam elevado, mas neste caso a rebaixa foi menor à aplicada com a companhia espanhola, apenas de 1.000 reais, ficando a renda em 3.500 reais anuais (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1779. 26 de Fevereiro. Fólio 38verso. Cota: C- 67).

Para além disto, com frequência as companhias demoravam anos em devolver os empréstimos para completar as suas companhias com a contratação de novos atores e atrizes. Um caso paradigmático foi o da companhia de Ignacio Cañizares que por sete anos manteve umha dívida de 18.000 reais com a municipalidade da Corunha, que realizara este contributo económico em 1792 e mais a negociação da licença teatral. Após diferentes facilidades conferidas polo concelho para a devolução da dívida –tais como a prorrogação e a concessom de novas contratas com o fim de que a companhia fosse mais produtiva-, todas elas fôrom inúteis dado que a dívida seguiu sem ser resolvida, iniciando o concelho um litígio que se resolveu só em 1799 por interessom do Consejo de Castilla com a ordem de embargo de bens a José Elejalde, apoderado da companhia de Cañizares que devia responder por ela em matéria económica (Sánchez García, 1997: 56).

dizem a respeito dos aspetos económicos do acordo com as formações teatrais. Assim, as companhias deviam pagar um aluguel desmembrado em três partes: umha primeira renda geral de 400 ducados por ano -o que equivalia a 4.400 *reales de vellón* e correspondia especificamente ao direito de usufruto do conjunto do prédio teatral-, umha renda complementária de 100 ducados -uns 110 *reales de vellón*- correspondente com a casa anexa para os atores e o botequim -o espaço para a venda de bebidas e comestíveis- e umha terceira renda fixa doutros 100 ducados destinados ao hospital de caridade da cidade (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 16 de Março. Fólio 41 frente-41 verso. Cota: C- 62). Cumpre reparar como com este mecanismo se abria *a priori* um via específica de ingressos regulares para o projeto assistencial do hospital, podendo destinar as outras partidas orçamentárias -por acaso, superiores- a outras finalidades, em função dos interesses da corporação.

A primeira “renda geral” podia mudar e flexibilizar-se dependendo da capacidade negociadora do concelho corunhês e das companhias, que mui frequentemente alegavam serem insolventes para obter condições mais favoráveis, provocando que em muitas ocasiões esta fosse rebaixada. No entanto, tem lugar progressivamente umha dinâmica revalorizadora da atividade teatral no seu conjunto, que deixa a sua pegada no incremento dos preços dos bilhetes de espetáculos -especialmente da ópera italiana, como foi visto- e, em consequência, também das rendas exigidas às companhias pola câmara da Corunha. Assim sendo, em 1775 a companhia cómica de Manuel de Lucía se comprometeu a pagar umha renda de 4.500 reais polo coliseu e o uso do botequim, portanto, com reais mais que no acordo de base. Também asseguravam que pagariam os porteiros do teatro e que entregariam como fiança o terço desta quantidade por adiantado ou de seis em seis meses mas com o direito a “veraneo” e com a segurança de que no fim do verao recuperarām o seu lugar na cidade, todo o qual foi admitido polo concelho (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 23 de Novembro. Fólio 173 verso-174 verso. Cota: C- 63). Em 1778 a companhia italiana de operistas de Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini assinava umha contrata com umha renda por um valor idêntico, de 4.500 reais, indicando que o terço desta quantidade ia ser pago ao tesoureiro umha vez finalizada a temporada e a quantidade restante ia ser paga antecipadamente e, para além disto, todos os arranjos do prédio seriam custeados pola companhia (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 14 de Abril. Fólio 48 verso-49 frente. Cota: C- 66). Porém, nos anos 1791 e 1792 a cifra da renda exigida estabilizou-se na quantidade recomendada inicialmente polo concelho, o que foi suscrito tanto pola companhia italiana de Alfonso Nicolini (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 22 de Outubro. Anexos. Fólio 136 frente. Cota: C- 75) quanto pola companhia espanhola de Ignacio Cañizares (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 20 de Junho. Fólio 392 frente-393 verso. Cota: C- 76). Mas, nos anos teatrais de 1794 e de 1795 o fiador da companhia de Ignacio Cañizares afirmou que pagará 8.000 reais em conceito de arrendamento anual do coliseu e mais do botequim (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 13 de Fevereiro. Fólio 16 frente-19 frente. Cota: C- 78; A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1795. 1 de Abril. Fólio 22 frente-22 verso. Cota: C- 79), o duplo da quantidade habitual, mas nom sabemos se incidiu nesta promessa o pagamento da dívida que acumulava com a cidade. Apesar desta notável suba, em 1797 a companhia de óperas de Antonio Marchesi voltou situar o preço da renda na quantidade estándar dos 400 ducados, comprometendo-se a pagá-la adiantadamente (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1797. 9 de Março. Fólio 18 verso-19 verso. Cota: C- 81).

Como acontecia com Ferrol, o concelho da Corunha implementou canais extraordinários de receção de benefícios procedentes da atividade teatral para reforçar ações assistenciais

concretas que se consideravam urgentes e prioritárias para a cidade. O mais habitual foi que o concelho mandasse dedicar o conjunto dos ganhos dos bilhetes teatrais dum determinado dia ao tal projeto social específico, como realizou com a companhia italiana de Nicolà Setaro: “quedando con la òbligacion de dar òpera Un dia de òpera a Venefizio de dicho hospital del buen suzeso, y asi se Acordo y firmo por dichos Señores de que yo esscrivano doi fee” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 21 de Outubro. Fólho 145verso-146frente. Cota: C- 61). Mas a própria companhia, sabendo deste requerimento, podia compreender-se já na sua solicitude de licença a favorecer umha determinada instituição de beneficência, sendo por Antonia Díaz escolhido o hospital da caridade da Corunha: “y ademas ha de Contribuir en la temporada con Un dia, para socorro de los Pobres del hospittal del buen suzeso” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 28 de Fevereiro. Fólho 28verso. Cota: C61). Também podia acontecer que fossem os próprios organismos assistenciais os que tomassem a iniciativa de reclamar ao concelho da Corunha que este ordenasse desviar umha parte dos beneficios polas funções teatrais em seu benefício. Em 1791 o procurador personero da Corunha colocou a proposta de construir um segundo edificio teatral –já que o primeiro estava em ruínas-, arguindo que parte dos réditos teatrais que este produzisse serviriam para a construção dumha “casa de misericordia” em que acolher as crianças expósitas e os cidadãos sem-abrigo, como este agente municipal explicou numha carta para o Consejo de Castilla:

Conoce el Personero que seria tanto mas àpreciable el Coliseo, quanto se proporcionase con su produto, y anual rendimiento un fondo decente para acudir èste Pueblo a una obra de piedad y Misericordia de que con admiracion se carece, y con ello de un beneficio tan util a esta Ciudad su Provincia, y aun todo el Reyno de Galicia (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 6 de Fevereiro. Fólho 28verso-29frente. Cota: C- 75).

Em termos concretos, o procurador personero propunha um imposto de 4 ou 8 maravedis por cada bilhete, destinado ao fim social estabelecido, dado que, segundo ele, este cãnone nom seria “nada graboso al que puede gozàr èstas dibersiones publicas [...], para subvenir à obra tan pia, y digna de merecèr la piedad y aprobacion de S.M.” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 6 de Fevereiro. Fólho 29verso. Cota: C- 75).

Finalmente o plano nom se pudo efetivar por causa dos elevados custos e preferiu-se que fosse reformado o velho coliseu, levando isto a que a “Venerable Congregación del Divino Espíritu Santo” –a instituição religiosa que advogara pola construção do novo coliseu-colocasse sobre a mesa a proposta de ser a nova administradora teatral do coliseu reformado, em lugar da câmara municipal. Como temos analisado, o concelho foi contundente na sua resposta negativa, mas acedeu a introduzir umha nova taxa no produto acumulado dos bilhetes teatrais: “y no halla ymcombeniente en que se le conceda a dicha Junta de Caridad todo el sobrante q resulte del ymporte del Arrendamiento del Coliseo y su Botiquin, [...] y ademas de ello un quarto por persona en las entradas de las q concurren a la diversion” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1793. 22 de Maio. 64verso-65verso. Cota: C- 77). Esta medida foi continuada em 1794, quando, à luz dum ditame real, um quarto de cada bilhete das funções cómicas com a companhia de Ignacio Cañizares foi destinado ao novo hospital de caridade e expósitos (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 13 de Fevereiro. Fólho 16frente-19frente. Cota: C- 78); e também em 1796 com a companhia de burlantins de José Castán (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1796. 30 de Abril. Fólho 39frente-39verso. Cota: C- 80) e mais em 1798 com a companhia de

comédias de Agapito Oñau (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1798. 14 de Novembro. Fólho 102frente-103verso. Cota: C- 82).

Por último, também encontramos a modalidade de dedicar na íntegra a umha missom assistencial os réditos dum dia de comédias ou de óperas, o que aconteceu em 1792 quando o concelho determinou que os ganhos produzidos pola encenação pola companhia de Antonio Pinto da comédia, *La prudencia en la niñez*, escolhida pola cámara local, iriam para o hospital de caridade (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 21 de Janeiro. Fólho 315frente-315verso. Cota: C- 76). Em 1794 é o Capitám e governador geral interino, Francisco Pacheco quem estabelece umha doaçom para o novo hospital de caridade, derivada do produto reunido pola organizaçom duns concertos espirituais no período da Quaresma (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 6 de Março. Fólho 27verso-29frente. Cota: C- 78). Lembre-se que todas estas doaçons complementárias somavam-se à renda anual que deviam pagar as companhias espanholas e italianas e que também tinham um destino social ou, quanto menos, público.

Doutro ponto de vista, se os hospitais de caridade fõrom as instituições assistenciais que mais ingressos da diversom teatral recebêrom, também podemos identificar outros organismos, tais como as “casas de misericordia” –como no projeto do concelho da Corunha (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 6 de Fevereiro. Fólho 28verso-29frente. Cota: C- 75)- que tinham como fim principalmente o de acolher as crianças abandonadas, cada vez em maior número, na Corunha e especialmente no Ferrol, como temos analisado. Porém, nestes anos finais do século XVIII em que se diversificárom os tipos de centro de internamento social, encontramos outras instituições que se visavam financiar, como os cárceres. Com efeito, a cámara do Ferrol colocou pola primeira vez em 1800 a condiçom para a aprovaçom da licença teatral para a *troupe* de Bartolomé Alegre e José Rodrigo que estes reservassem todos os ingressos dumha funçom da temporada para os pobres do cárcere, aliás, escolhendo o concelho tanto o dia como a peça cómica estreada:

Se ha visto la ynstancia de Bartholomé Alegre y Joseph Rodrigo [...]; se acordó concederle lizenia [...] baxo la condicion de que en dicha temporada harà la misma Compañia una representacion a veneficio de los pobres de la carzel, el dia, y comedia que se les prebenga y disponga dicho señor Presidente, y Sindico del Comun (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. 17 de Abril. Fólho 117frente. Cota 395).

No ano a seguir partiu da própria companhia cómica de Bartolomé Alegre a iniciativa de se comprometer a destinar os benefícios dumha noite de funçom teatral para este centro: “a cuio fin se obligan en el ttermino concedido a travaxar una noche para los Pobres de la Carzel” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1801. 26 de Março. Fólho 127 frente. Cota: C-727). No entanto, na mesma cidade do Ferrol -em que nom por acaso se concretizava mais o destino destas doaçons porque estas iam dedicados a projetos concretos nom passando polos cofres municipais como na Corunha- apareceu um raro caso –e aí reside a sua significância- em que o concelho aceitou como destino dos ganhos da atividade teatral nom umha missom caritativa ou humanitária, mas a reabilitaçom dumha obra do património histórico-artístico da cidade. Em 1799 a companhia amadora de Juan Menéndez e José Galán, trabalhadores do Arsenal, pediu autorizaçom para efetuar um espetáculo de comédias e para persuadir a corporaçom sugerírom que os ingressos das funçons seriam investidos no arranjo do retábulo da Concepción do Convento de San Francisco em Ferrol: “con el solo objeto de imbertir su producto en veneficio del Retablo de la Pura y Limpia Concepcion, sita en el Convento de San Francisco” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Expediente*

6. *Solicitudes de compañías dramáticas*. Ano de 1799. 31 de Dezembro. Fólho 111reto. Cota C-727). A câmara do Ferrol aprovou esta solicitude, porém, acrescentou ao objeto artístico outros beneficiários assistenciais mais convencionais: “[...] aplicandose el producto de la diversion publica a beneficio del retablo de la Virgen de la concepcion deducida la tercera parte que se destinarà y recaudará para ajuda del socorro y alimento de los presos de la Carcel de esta Villa y ospital de Caridad” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Expediente 6. Solicitudes de compañías dramáticas*. Ano de 1800. 16 de Janeiro. Fólho 111reto. Cota C-727)

Em definitivo, a aplicação de dous modelos de gestom económica diferente entre si teve efeitos, também distintos, sobre o funcionamento da diversom teatral na Corunha e no Ferrol. Devido às competências da câmara corunhesa no controlo da atividade teatral pola sua condição de administradora e proprietária do coliseu público, observamos um grau de intervencionismo mui elevado no fenómeno teatral. Na sua função de arrendador o concelho teve a capacidade de perdoar dívidas ou aplicar descontos, por exemplo nos alugueis do coliseu, ou, em virtude da sua liquidez procedente da atividade teatral. Além disto, o acúmulo de benefícios derivados da diversom teatral permitiu ao concelho da Corunha conceder empréstimos diretamente às companhias para estas continuarem com as suas encenações ou melhorar artisticamente a sua *troupe*¹⁶³. Esta política interventiva da câmara corunhesa em virtude do seu rol como proprietária e gestora contribuiu para a estabilidade da oferta teatral na cidade. A câmara do Ferrol, ainda que se preocupou em abrir vias concretas de financiamento para os fins sociais estabelecidos, estas tiveram umha natureza mais pontual –limitada a determinados dias de espetáculo- e nom se traduzírom na criação dum canal de financiamento permanente, ao nom poder ter assumido nunca umha função de administração direta dos ganhos teatrais, o que correspondia aos empresários privados Nicolà Setaro e Ventura Taxonera. Como um dos possíveis elementos que expliquem as grandes diferenças de modelo gestor dos dous concelhos podemos aventurar que a fraqueza da corporação municipal do Ferrol –pois, estava composta por um número mui escasso de agentes capitulares, sem existirem na realidade regimentos- no momento de implantação de Setaro na cidade e somado a isto a menor riqueza da sua fazenda, em comparação com o concelho da Corunha, pudo empecer a iniciativa municipal de construir o seu próprio coliseu ou adquirí-lo, como fijo a câmara corunhesa. De qualquer jeito, todas as modalidades e fórmulas vistas funcionárom como um relevante meio de financiamento dos orçamentos municipais e das principais ações de beneficência que, se nom tivessem sido financiadas por esta via, os governos municipais deveriam ter assumido estas despesas, confirmando, portanto, que o argumento económico nom pode ser negligenciado para explicar as políticas teatrais favoráveis do campo do poder.

4.3.2.3. *O teatro como principal atividade de lazer urbano*

Em último lugar, ocuparemos-nos dum argumento utilizado pelas instituições do campo do poder que, por ser aparentemente o mais óbvio, nom deve ser subestimado, o da função lúdica imprescindível que cumpria a diversom teatral. Cotarelo y Mori (1917) na sua história da ópera assinalou abertamente esta finalidade, quando colocou que esta atividade servia em Madrid para

¹⁶³ Podemos enunciar os empréstimos realizados à companhia de José Navarro e Antonia Díaz em 1774, o qual se elevava originalmente a 12.000, mas ao ser renegociado ficara na metade, 6.000 reais emprestados de dinheiro público e a dívida polo aluguel de 3.000 reais, quantidades que em 1772 ainda nom foram devolvidas à instituição local corunhesa (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1775. 9 de Fevereiro. Fólho 19verso. Cota: C- 64); ou posteriormente à companhia de Ignacio Cañizares por umha quantidade muito mais importante, de 18.000 reais, para colocar em funcionamento a companhia contratando os atores em Madrid (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 6 de Fevereiro. Fólho 326frente. Cota: C- 76).

oferecer umha ocupaçom de lazer ao “gran concurso de gentes” que chegava à capital do reino espanhol para realizar as suas gestons com o governo e que este “grandísimo número de personas que a la tarde y noche se aburrían si no se les proporcionaba alguna diversión pública” (Cotarelo y Mori, 1917: 194).

Nos primeiros anos em que se estabilizou a prática teatral nas cidades galegas, se é certo que os argumentos mais invocados fõrom de natureza política e educativa ou económica, que vimos de analisar (provavelmente por existir umha necessidade mais urgente de justificar moralmente esta atividade pola existência ainda de algunhas reticências que analisaremos no próximo ponto), aos poucos os governos municipais começaram a falar da utilidade do teatro como opçom de lazer urbano, especialmente para o segmento do Exército destinado na cidade e para as camadas elevadas da populaçom (aquelas “que pueden sufrir en todos tiempos estos gastos”, remetendo para o elevado preço dos bilhetes das funçons de Setaro, como temos tratado), figurando esta funçom já no primeiro acordo teatral tomado na Corunha:

[...] y es que no hallan inconveniente en que por ahora [a companhia de Nicolà Setaro] represente treinta noches vajo las condiciones que propone [...] ademas de que **la numerosa guarnicion de esta Plaza y Personas distinguidas, y acomodadas** que pueden sufrir en todos tiempos estos gastos **merece siempre mucha atencion para que se le proporcione alguna diversion respecto de que en este Pueblo se carece de otras** [o carregado é nosso] (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1769. 28 de Março. Fólio 25verso-26frente. Cota: C-59).

Na mesma altura a diretora teatral Antonia Díaz, para obter a sua permissom teatral apelava para a busca dum estado de felicidade para o povo do Ferrol, explicando que o seu único anseio era “ttener á V.S. y al Pueblo contentos, y proseguir la diversion Publica como hasta ahora” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 16 de Dezembro. Fólio 245 verso. Cota: 377).

Noutras occasions a virtude do teatro para aliviar as fadigas diárias oferecendo umha diversom saudável aparecia precisamente ligada à sua funçom pedagógica (contornando as ‘distracões’ dos jovens e do vulgo), almejando estes efeitos reparadores para os trabalhadores dos “Ministerios”, para os “menstrales”, que se consideravam, lembremos, todos aqueles que trabalhavam com as suas próprias mans: “[...] diversion capaz de ympedir las distracciones de los Jovenes y los yrregulares conceptos de el Vulgo, ocupando los genios ociosos, **y recreando las comunes fatigas de los empleados de todos Ministerios** [o carregado é nosso]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 255verso. Cota: C- 61). E esta ideia encontra-se também numha solicitude de licença do arquiteto José Elejalde à cámara compostelá, em que defendia que os seus espetáculos eram propostas por ele para “que dulcifiquen el trabajo y destino de cada uno de sus ciudadanos con los intermedios de honestas diversiones” (A.H.D.S. *Fondo General. Serie Servicios públicos. Teatros y diversiones públicas. Ferias y trabajos en días festivos*. Maço 1.32.3. 6 de Setembro de 1794. Fólio 1 frente-1verso. Cota: 489). A partir da década de 90 podemos citar depoimentos das corporaçons municipais em que se expressava com maior liberdade simplesmente a finalidade estética e lúdica que perseguiram as encenaçons teatrais e operáticas. Em 1792, no momento do litígio entre a companhia espanhola de Ignacio Cañizares e a italiana de Alfonso Nicolini polas licenças teatrais nos coliseus galegos, o concelho do Ferrol aceitou conceder a permissom teatral à companhia italiana de óperas por ser imprescindível na sua opinom que a cidade “no carezca en las ocasiones oportunas de la que corresponde à su Caracter y Circunstancias” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1792. 31 de Maio. Fólio 110verso. Cota: 393), entendendo nós estas “oportunidades” como oportunidades de lazer. Por tal motivo

certificou por escrito a autonomia da câmara para assinar contrata com outras companhias umha vez finalizada a temporada teatral, com o objetivo de preservar no Ferrol a oferta de lazer (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1792. 31 de Maio. Fólio 110verso. Cota: 393).

Ainda durante esta mesma temporada teatral no Ferrol, o concelho recebeu mais umha solicitude de licença de Ignacio Cañizares, limitada para o verám. Interessa a resposta do concelho porque este negocia que a companhia siga encenando até o mês de Dezembro com condiçom para a concessom da licença, argumentando a câmara ferrolá com ideias que pivotam em torno dumha conceçom hedonista da prática teatral (utilizando os conceitos de “gozar”, “apetecer”, “satisfaçom”):

[...] con Consideracion á que la estacion actual es de Verano y ympropia para semejante ministerio asi por la Cortedad de las noches como por otras variadas razones que se presentan a la Vista y que el publico no puede **gozar de la dibersion** que ofrece este ynteresado **con la satisfazion que apetece** [...] [o carregado é nosso] (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano de 1792. 16 de Julho. Fólio 115frente-115verso. Cota: 393).

Nestes mesmos anos, sem sair do Ferrol, encontramos o testemunho do apoderado da companhia cómica de Bartolomé Alegre, em que empregava fórmulas que novamente remetiam para a ideia de prazer estético derivado da atividade teatral: “y si agradase al publico como lo expera”, “en terminos de complazer a un Pueblo tan respectable”, etc. (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1801. 29 de Janeiro. Fólio 125verso. Cota: C-727).

Por outro lado, o leque de diversons a que podiam acudir os cidadans do Ferrol e da Corunha para ocupar o seu tempo de lazer nom finalizava com funçons de teatro cómico e de ópera, que, sem dúvida eram as mais sucedidas, atendendo aos testemunhos da altura, apesar de algunhas diversons alternativas ao teatro recorrem igualmente no interior dos coliseus. No quadro das diversons que nom se podiam classificar como de tipo cénico (no capítulo 4.1. temos já abordado outros espetáculos cénicos como os jogos de magia, os equilibrismos, os espetáculos de bonifrates, etc.), destacavam os bailes públicos¹⁶⁴, organizados com maior frequência polas companhias de ópera -ao poderem aproveitar a orquestra de que dispunha os seus espetáculos, como explica umha regulamentaçom do Ferrol (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 18 de Dezembro. Fólio 251 frente. Cota 377)- e administrados polo empresário que dirigia estas companhias. Assim durante a estadia de Nicolà Setaro no Ferrol e na Corunha de modo regular foram organizados bailes públicos, mesmo no ano da sua instalaçom (“disponiendo el teatro para diez, o doce bailes de mascara” [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1769. 28 de Março. Fólio 25verso – 26verso. Cota : C-59]) e em anos posteriores (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólio 87 frente – 87 verso. Cota 377; A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1805. 12 de Dezembro. Fólio 89verso. Cota : C-84). Por regra geral os bailes tinham um horário noturno, iniciando-se habitualmente polas 8 da tarde e ficando concentrados no período do Carnaval, em que proliferavam as solicitudes para “bailes de máscaras”. Estes bailes públicos na documentaçom do período podem aparecer referidos também como “bailes de casino”, para definir a aqueles bailes que dispunham de “casino”, isto é, serviço de refrescos e alimentos

¹⁶⁴ Jovellanos (1812: 88-89), precisamente no seu ensaio sobre a reforma do teatro no Reino de Espanha inclui umha alínea referida aos “saraos” ou bailes públicos –vinculando-os, portanto, à esfera teatral- e defende a conveniência da sua organizaçom nos coliseus públicos, em virtude da sua utilidade para ocupar o lazer das elites sociais das grandes cidades, sempre que estes sejam administrados por pessoas de distinçom e com a devida ordem.

durante o espetáculo musical, como explica a normativa teatral do Ferrol (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 18 de Dezembro. Fólio 251 frente. Cota 377). Sabemos também que os ganhos produzidos por este tipo de espetáculo através do seu “casino” nom eram desdenháveis, pois Nicolà Setaro cedia cem reais por noite dos ganhos que gerava a organização dum baile, de jeito que os ganhos eram mui superiores a esta cifra¹⁶⁵.

Resultárom ser frequentes na viragem do século XVIII para o XIX, os concertos musicais, estando em muitos casos interpretados por professores de música (consulte-se: A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1798. 2 de Junho. Fólio 48frente. Cota: C-82; A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1798. 27 de Junho. Fólio 59verso. Cota: C-82; A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitud de Madame Borghese, profesora de violín e fortepiano, de autorización para dar un concerto no Teatro”. Ano 1802. 21 de Setembro. Cota: 8421/ 12). Ganhárom muito sucesso igualmente as demonstraçons de magia e jogos óptico, o que se pode certificar polas vezes que eram referidos polas companhias que os incluíam na sua oferta, especialmente as companhias de volantins, ainda existindo formaçons especializadas neles, como a de “Monsieur Martin de nacion Francesa profesor de fisica y obtica” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1805. 16 de Março. 25verso. Cota: C-84) ou a de “Juan Benevengo (de Nacion Ytaliano), y Juan Menendez” com a sua máquina de sombras chinesas (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente de autorización para dar unha función de sombras chinesas solicitado por Juan Benevengo e Juan Menéndez”. Cota: 8421/ 36). Outro espetáculo que se encontra registrado na documentação do Ferrol som as touradas, ainda que com umha presença mui minoritária. Apenas nos primeiros anos do século XIX debruçamonos sobre umha solicitude de licença no Ferrol para organizar touradas, que foram proibidas de modo intermitente pola Coroa no decurso do século XVIII. O 28 de Julho de 1803 foi concedida polo Consejo de Castilla umha licença à cidade para acolher este festejo a pedimento dum dos integrantes da irmandade ferrolá de caridade e com o objeto de incrementar o financiamento da instituição, portanto, seguindo um protocolo mui semelhante ao dos espetáculos teatrais (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1803. 28 de Julho. Fólio 199verso-200frente. Cota: 396).

4.3.3. A oposiçom à atividade teatral

O discurso da Igreja refratário às diversons teatrais

As distintas linhas argumentativas utilizadas polos agentes do campo do poder e analisadas até aqui levam-nos a concluir que as políticas teatrais seguírom, de modo geral, umha direçom mui favorável para a oferta teatral e operática ao dispor das suas cidadans e cidadás. No entanto, nom podemos negligenciar a existência dumha linha de pensamento crítica e reticente com o fenómeno teatral, fundamentada no dogma religioso, que, em occasions, conseguiu condicionar as políticas teatrais municipais. Como adverte Van Horn Melton (2009: 206), a hostilidade da Igreja com a diversom teatral era um assunto que tinha séculos de antiguidade e remontava-se aos pais intelectuais da Igreja, como Tertuliano, Agustín de Hipona ou Juan Crisóstomo, os

¹⁶⁵ “Recibi del señor Juan Bianchi la Cantidad de mil reales de vellon por El Alquiler del teatro de Comédias por diez noches que en el ha Dado Casino publico a rrazon de zien reales por cada noche segun ajuste anterior” (A.M.F. *Expedientes de Teatro*. Disposicións sobre o rexime do teatro. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 7 verso. Maço: C-727-A).

quais “asociaban el teatro con el paganismo y condenaban la escena romana como algo idólatra y licencioso”. Esta situação somente piorou após os movimentos de reforma religiosa tanto no catolicismo quanto no protestantismo, ao ponto de estas ideias levantarem verdadeiros conflitos de fé mesmo em produtores teatrais¹⁶⁶.

Alguns *idea makers* ligados às instituições eclesiásticas ou simplesmente cultivadores do discurso religioso alimentaram estas teses relutantes com a atividade teatral no intuito de conseguir atrapalhar as políticas de fomento teatral. O principal argumento utilizado tinha a ver com a imoralidade latente na prática teatral, e no seu consumo, ao considerar-se umha diversom que tendia à incitação sexual. Nom nos demoraremos nesta questom porque já fõrom colocados exemplos ao respeito, tam só queremos analisar umha reflexom do influente agente intelectual, o Padre Feijoo, porque nela se resumem com grande clareza todos os temores dos agentes religiosos para com a atividade teatral, que comportavam umha ligação da lascívia e do caráter pecaminoso aos espetáculos teatrais a partir, no fundamental, do componente feminino que integravam das mans das cantoras-atrizes:

¿Qué oídos bien condicionados podrán sufrir en canciones sagradas aquellos quiebro amatorios, aquellas inflexiones lascivas, que contra las reglas de la decencia, y aun de la Música, enseñó el demonio a las Comediantas, y estas a los demás Cantores? Hablo de aquellos leves desvíos, que con estudio hace la voz del punto señalado; de aquellas caídas desmayadas de un punto a otro, pasando, no sólo por el semitono, mas también por todas las comas intermedias: tránsitos, que ni caben en el Arte, ni los admite la naturaleza [o carregado é nosso] (Feijoo Montenegro, 1778 [1726]: 289).

Mais umha circunstância que, segundo os diferentes teorizadores religiosos, contribuiu para a estigmatização dos espetáculos teatrais e operáticos foi que cada vez ficasse menos clara a diferença, em termos de oferta musical, entre as encenações executadas dentro ou fora dos templos. Isto é, Feijoo Montenegro (1778 [1726]: 285) mostrava-se mui crítico com a perda do “decoro del culto” como resultado da interpretações de composições musicais sacras que nom tinham problemas em importar estruturas musicais profanas da lírica italiana¹⁶⁷. O resultado disto segundo este agente intelectual era que os fieis, em lugar de serem infundidos por sentimentos de “gravedad, devoción y modéstia”, rememorariam as mesmas cenas e paixons que tinham vivido nas funções oferecidas nos coliseus públicos urbanos: “El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama

¹⁶⁶ “Arrebatos de conciencia religiosa condujeron tanto a Calderón como a Racine, dos de los dramaturgos más famosos de la época, a abandonar temporalmente sus carreras teatrales, lo cual prueba en qué medida el teatro siguió estando asociado con lo pecaminoso y lo profano” (Van Horn Melton, 2009: 206).

¹⁶⁷ “No sólo se conservó en el Teatro la Música del Teatro, mas también la Música propia del Teatro se trasladó al Templo. Las cantadas que ahora se oyen en las Iglesias, son, no cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuetes, Recitados, Arietas, Alegros [...]” (Feijoo Montenegro, 1778 [1726]: 286-287).

Os temores do Padre Feijoo aparecem confirmados nos estudos de Pilar Alén (1990: 20-21), já que esta musicóloga coincide em identificar esquemas musicais mui próximos nas encenações levadas a cabo nas igrejas galegas e nos coliseus públicos. Expom esta pesquisadora que o facto de as capelas musicais catedralícias, como se observa em Santiago de Compostela, contratarem compositores italianos que no passado escreveram música para óperas –e algum deles ainda o continuava fazendo ao lado da música sacra- condicionou esta miscigenação de repertórios. O melhor exemplo disto fõrom as óperas compostas polo italiano Buono Chiodi, mestre da capela de Santiago de Compostela, para serem encenadas neste mesmo templo religioso (Alén, 2009 e 2010), assim como a contratação ocasional de músicos das capelas catedralícias para tocar com as companhias italianas itinerantes, apesar de que, sobre o papel, estes músicos assinaram um contrato de exclusividade com as instituições eclesiásticas, mas estes organismos religiosos tivêrom bastante laxidom a este respeito (Alén, 1998: 210).

con quién danzó la noche antecedente? De esta suerte, la Música [...] le traslada de la Iglesia al festín" (Feijoo Montenegro, 1778 [1726]: 286-287).

Estas teses condenatórias penetráram o nível mais inferior dos agentes eclesiásticos e assim passáram a estar presentes nas prédicas realizadas polos padres missionários que eram contratados polos governos municipais para pregarem com motivo dalgum festejo religioso, como aconteceu na Corunha com um sermão do Padre Soto num convento corunhês contra a depravação moral e sexual das comédias e óperas. No seguinte testemunho a diretora da formação cômica, Antonia Díaz, manifestava quais as ideias principais divulgadas por este padre na Corunha contra os atores das companhias, qualificando-os de gente “vil é Yndigna”, mesmo de “echizeros”, seguindo um discurso fortemente afiançado e que estava bastante atrelado ao seu estilo de vida itinerante, que induzia umha imagem de promiscuidade sexual, especialmente no que respeita às atrizes¹⁶⁸. E, mais importante do que isto pola sua incidência para o incipiente mercado teatral, eram as suas aseveraçoens quato a que resultava um pecado também justificar o espetáculo teatral com a presença entre o público:

[...] La Compañia de Comicos de esa Ziudad, y en su nombre Anttonia Diaz, y Diego de Ortega, Autora y Primer Galan [...] exponiendo que por el Padre Soto Predicador en su Convento de Agustinos de esa Ziudad, se havia Predicado un sermon [...] en el que entre Otras expresiones Ofensibas, havia proferido las de ser preciso Confesar que el empleo de representante, es profano, è Yndigno de un Cristiano; Que los que lo exercian estaban Obligados à dejarlo Como lo Ordenaban los Concilios, y por consiguiente no es permitido a los demas el Contribuir a mantener una profesion Contraria al Cristianismo; ni Autorizarlo con su presencia, que hay pecado en Contribuir, y pagar dinero para mantener una gente Vil, por Ambos *derechos: [...]; Y finalmente tratando a los representantes de echizeros, y de la gente mas Vil é Yndigna, que hay ni puede haver en el mundo, y merecedores que se les trate peor que à hereges (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 22 de Abril. Anexos. Fólío 370frente-370verso. Cota: C- 62).

Paralelamente aos depoimentos públicos de agentes religiosos nos livros de acordos da Corunha notificou-se a circulação dum pasquim em 1771, intitulado “edictto espirittual”, e que tinha como alvo o governo municipal da Corunha, atacando-o por permitir as “Diversiones

¹⁶⁸ A seguir colocamos umha iluminadora reflexom de Álvarez Barrientos (2003: 1489-1490) em volta da figura dos atores e atrizes, do seu particular estilo de vida, da sua estigmatizaçom e ausência de direitos:

"Actor es mucho menos frecuente y parece aludir a la profesión de una forma más digna, mientras las otras ['cómico' e 'representante'] dan buena cuenta del carácter despectivo de una actividad, a la que los mismos comediantes denominaban «ejercicio» y no profesión. Los actores, como se sabe, no tenían derecho a ser enterrados en sagrado, representaban el pecado y la promiscuidad al vivir juntos hombres y mujeres a menudo sin estar casados, aunque estaban obligados a ello, mostraban lo privado ante el público, lo que les degradaba, servían de entretenimiento y viajaban de un lugar a otro (las compañías de la legua y las «conformes» o ambulantes, pues, salvo las de Madrid, ninguna podía permanecer más de dos meses en el mismo sitio). Su carácter itinerante, el hecho de mostrar el cuerpo y los sentimientos íntimos, su desenvoltura, les hacía representantes del pecado ante los ojos de los moralistas, de lo que a lo largo de la historia hay abundantes testimonios, recopilados por Cotarelo y Mori [*Controversias*]".

Um documento municipal da Corunha inclui umha interessante descriçom quanto aos riscos do estilo de vida sexualmente licencioso dos atores e atrizes. Trata-se da denúncia do procurador síndico personero, Juan Martín Fernández, no quadro da aprovaçom da licença para a companhia operática de Alfonso Nicolini e Carlos Barlancini, em que este agente capitular invocava os riscos da libertinagem dos atores e das atrizes italianas, por conviverem baixo o mesmo teto durante longas estadias e muitas vezes sem estar na companhia dos seus maridos: "[...] que por otra parte entre los Yndividuos que la componen existen dos Mugerres Casadas sin que se sepa del fijo paradero de sus Maridos y que por uno y otro Capitulo, aora ni en tiempo alguno debe de ser admitida [...]" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1795. 22 de Setembro. Fólío 77verso. Cota: C- 61).

publicas” que colocavam em risco a “quietude general” e, no plano moral, a “seguridade del onor”, resolvendo que “cuyas perxudiciales liberttades [das diversons públicas] en ningun Pueblo deven ttolerarse por la quietud general y seguridade del onor de los vecinos” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Fólho 162verso-163frente. Cota: C- 61). Apesar do anonimato da folha volante, polo seu conteúdo e o título que remetia para um documento espiritual bem poderia ser que o seu autor procedesse do âmbito religioso. Em termos parecidos nas assembleias municipais também se ouviram acusações de laxidom sexual a propósito do espetáculo teatral e operático, proferidos polo regedor Francisco Somoza de Monsoriu, quem julgava que a diversom teatral nom tinha "otro fruto que el suxo el livertinaje, la introducion de los abusos, y la perversion de las buenas constumbres" (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 27 de Julho. Fólho 116verso. Cota: C- 66). Por este motivo, afirmava este capitular que os “cristianos catholicos” deviam abster-se de acudir à casa de comédias polos “muchos vicios, y relajaciones” a que a diversom teatral incitava (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 26 de Julho. Fólhos 112frente-112verso. Cota: C- 66).

As prédicas como principal canal de transmissom das teses religiosas anti-teatrais

Os agentes com maior potencial para divulgar as teses hostis à diversom teatral fõrom provavelmente os padres pregadores, o que sabemos graças às queixas que os empresários espanhóis e italianos enviãrom aos governos municipais com o objetivo de protestarem polos efeitos destes sermons quanto a um descenso no número de espetadores, dificultando a viabilidade económica do seu trabalho.

Os pregadores setecentistas nom cumpriam umha função assimilável à dum padre com a sua homilia durante a liturgia, estes agentes religiosos estavam especializados em oferecer “sermones”, depoimentos públicos em que o elemento espetacular e dramático estava especialmente acentuado. Viajavam polas principais cidades do Reino, numha espécie de *tournées* contratadas em muitos casos polas próprias câmaras municipais e pagas, sintomaticamente, por instituições políticas e nom por organismos religiosos. Em certos casos a visita destes pregadores, que gozavam dumha certa popularidade, concentrando um considerável número de pessoas para ouví-los, era programada um ano antes polas autoridades políticas municipais porque coincidiam com algum festejo religioso, como temos verificado numha contrata entre a câmara do Ferrol e o pregador Bernardino Durán "Lector de Casos en el Comvento de nuestro Padre San Francisco de la Ciudad de la Coruña" para levar o seu “espetáculo” à cidade na Quaresma do ano seguinte (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1804. 29 de Novembro. Fólho 42frente. Cota: 397). O tempo em que se registra umha maior atividade destes pregadores é a Quaresma durante a qual se organizam umha série de sermons públicos sobre a praxe religiosa a que se deviam acomodar os praticantes católicos da tal vila ou cidade, que no conjunto som denominados como a “Misión”.

O maior perigo destas prédicas para a continuidade da oferta teatral residia em que possivelmente um dos objetivos principais destes discursos era, com efeito, conseguir a suspensom das funções teatrais, como se deduz dumha carta de Frei Diego de Cádiz –quem também visitou como pregador a cidade da Corunha (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano de 1796. 65 de Março. Fólho 22frente. Cota: C- 80)-, em que se congratula do feche da casa de comédias de Córdoba (Alén, 1990: 22). Umha “Real Orden” do Consejo de Castilla, que foi juntada aos livros municipais do Ferrol, corrobora este ponto, ao criticar a pressom constante e efetiva que exerciam os depoimentos dos pregadores religiosos

sobre os agentes políticos e sociais, chegando a “athemorizar a los Fieles”, e, por todo isto, foi decidido neste caso que nom tratassem questons alheias à religiom (“no se excedan en hacer lo demas de lo que corresponda a nuestra Santa fee Catholica”), o que foi acatado pola cámara do Ferrol (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1801. 9 de Abril. Fólío 51verso. Cota: 396). Temos já referido alguns exemplos de decisons políticas mui negativas para a diversom teatral e claramente imbuídas de doutrina religiosa, como a que obrigou a Nicolà Setaro a abandonar a cidade de Santiago de Compostela durante os seus primeiros anos no Reino da Galiza por um alvoroço criado contra ele e que, segundo tem a suspeita Sánchez García (1997: 84) foi gestado por figuras da Universidade, mas igualmente por autoridades eclesiásticas locais, através de papéis condenatórios distribuídos entre a populaçom¹⁶⁹.

Mas, voltando ao caso específico dos agentes eclesiásticos pregadores, temos evidências dos efeitos negativos destes depoimentos quanto à perda significativa de espetadores nos dias em que estes agentes missionários estavam nas cidades com o seu “espetáculo” no púlpito. Assim sendo, a companhia dirigida por Antonia Díaz dá conta dos consequências prejudiciais que a sua formaçom constatou como resultado das prédicas do Padre Soto em 1772, que desassossegavam os espetadores levando-os a nom assistir ao coliseu, o que obrigou à empresária teatral a pedir amparo e mediaçom do concelho para resolver esta questom, “para Aquietar los Ánimos de esos Ziudadanos, y moderar al referido Padre Soto, pues de lo Contrario les hera preciso Abandonar el Pueblo que tan quieto y pacifico se encuentra” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 22 de Abril. Anexos. Fólío 370verso. Cota: C- 62). O concelho da Corunha apoiou a Díaz intercedendo para que o Capitám general del Reino de Galicia, o Marqués de Castremáñez, acudisse novamente ao seu palco no teatro público com o objetivo de legitimar moral e politicamente esta prática de lazer e acabar com a ideia do seu caráter pernicioso em termos espirituais (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 21 de Abril. Fólío 58frente. Cota: C- 62). No entanto, a resposta do Capitám general foi sintomática dos efeitos negativos destes discursos religiosos porque nele expressava que nom iria regressar ao coliseu até que um outro agente eclesiástico legitimado negasse as afirmaçons do Padre Soto quanto à inconveniência de assistir ao coliseu (“manifestò no concurriria a la Comedia mientras ótro Predicador no dijese publicamente lo Contrario que dijera el Padre Soto”) (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 25 de Abril. Fólío 58frente-58verso. Cota: C- 62). Esta é umha das provas mais inequívocas que até integrantes da alta hierarquia política, com elevada formaçom, podiam estar cautivos das suas ideias e crenças religiosas. E ligado ao facto da relevância da presença ou ausência deste cargo político no coliseu pola mensagem simbólica que isto enviava, consideramos que a sua nom comparecência após as prédicas motivou que o número de espetadores assistentes às comédias descera também de modo marcante, especialmente no coletivo da tropa militar, um dos que mais nutria o público teatral, dado que o Capitám general realizava um rol modelar quanto ao corpo de soldados. O concelho da Corunha insistiu novamente no regresso deste cargo político superior, indicando que se comprometiam a tomar nom seriam suficientemente eficazes “si su excelência [o Capitám general] no se dignase de Autorizar Con su pres.a siempre que se le acomode esta diversion” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 25 de Abril. Fólío 57verso-58frente. Cota: C- 62).

¹⁶⁹ “El Concejo no puso ninguna objeción para ello y sólo hay que destacar las súplicas del propio Setaro para que se le protegiese frente a los ataques verbales de algunos religiosos, sin duda poco favorables a sus óperas. Esta situación todavía se agudizaría más con el paso de los meses y ya en el mes de Octubre, tras circular por la ciudad papeles incitando al pueblo a expulsar a los operistas, éstos se vieron obligados a emprender precipitada marcha en medio de un tumulto de cierta consideración que incluyó el apedreamiento de su casa” (Sánchez García, 1997: 44-45).

Doutro ponto de vista, apesar dos esforços de agentes ou instituições afins à continuação da atividade teatral e operática, a capacidade dialética persuasiva dos padres pregadores podia por si só provocar uma intensa diminuição das cifras totais de assistentes. Coincidindo com os dias de visita destes divulgadores eclesiásticos a uma cidade, as formações cômicas e operáticas já observavam uma perda de ingressos globais na venda de bilhetes. Anos mais tarde, na Corunha, a companhia dos operistas Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini realizou uma denúncia dos sermons –denominados “especies” no documento- do missionário capuchino Frei Jacinto de Vitoria. Como descreveram os operistas, este depoimento sentenciava todos os assistentes aos espetáculos teatrais, explicitando que pelo facto de acudirem ao coliseu estavam já em pecado mortal, recomendando o seu abandono:

En este Aiuntamiento se expuso por el señor Correxidor que haviendose presentado en la noche del dia de ahier Los impresarios de la Opera que continuara su representacion, llenos de pasmo, **sorprendidos del susto que les habia causado las exxpecies** que en la tarde del dia de ahier, ohieron en la Mision **que terminaron todas ellas a persuadir al concurso que lo hera numeroso en que entendiesen; y crehiesen que el concurrir, y asistir a la Opera hera pecado Mortal**, que a los, Operantes se les deveria negar la absolucion; y que **haviendo tomado el cruzifixo hicieron dar la palabra al concurso de no asistir a la opera mas** para cuio efecto hizo rezar el Misionero un Padre nuestro, y una ave maria con otras varias cosas [o carregado é nosso] (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 26 de Julho. Fólio 110verso. Cota: C- 66).

Neste mesmo livro municipal ficara registrado o parecer dos empresários de ópera que temiam que desta fala pudesse “resultar de ello graves, y miserables efectos”, uma perda significativa no número de assistentes, e para evitar isto pediam “a la Ciudad para que por su parte disponga medios para la quietud interior y exterior del Publico que es lo que unicamente desea” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 26 de Julho. Fólio 111verso. Cota: C- 66). De aí que a companhia cômica de Ignacio Cañizares chegasse a demandar, através do seu fiador o agente José Elejalde, uma compensação económica ao concelho da Corunha pelas perdas económicas ocasionadas pelos sermons que proferiu o padre Frei Diego de Cádiz (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano de 1796. 5 de Março. Fólio 22frente. Cota: C- 80). Elejalde pediu que, como resultado destes prejuízos, a câmara eximisse à companhia de pagar a dívida de 18.000 reais que ainda tinha com a cidade, o que foi recusado pelo concelho.

Tampouco se deve minimizar a ingerência que os depoimentos religiosos anti-teatrais produziram nas decisões de alguns agentes políticos municipais, sendo esta influência especialmente eficaz nos períodos de culto religioso que se consideravam deviam estar reservados a exercícios espirituais, particularmente durante a Quaresma. As solicitudes de licença apresentadas por companhias de volantins neste período religioso -as quais tinham um tamanho menor que o das companhias cômicas e operáticas e gozavam de uma maior permissividade a respeito da licitude das suas funções nos tempos de festejos religiosos- foram, contudo, recusadas com frequência ou acabaram provocando que as corporações municipais se polarizassem durante as votações. Assim, à companhia de Cristóbal Franco, que tencionava oferecer danças, equilibristas (“bailar en la Maroma”) e “pantomimas” para o povo ferrolâm os “Domingos Martes, Jueves y Sabado de la Semana de la Quaresma” responderam os agentes capitulares do Ferrol que a respeito da licença que pedia “no ha lugar a ella” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1795. 19 de Fevereiro. Fólio 113frente. Cota: 394). Ainda que o acordo

do concelho nom explicita as motivações desta decisom, resulta bastante reveladora a solicitude de Cristobal Franco, em que se tentava combater previamente a possível oposição por motivos religiosos. Para isto, os comediantes aduzirom que estes espetáculos eram aprovados com total normalidade noutras cidades (“Respectto de seren permitidos en todas Plazas y sítios”) por serem unicamente “dibersiones Caseras” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Expediente 6. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”*. Ano 1795.19 de Fevereiro. Fólio 110frente. Cota: C-727). Os mesmos receios existiam com a aprovação de funções teatrais ou operáticas coincidindo com a organização de orações públicas, as denominadas “rogativas”, que geralmente imploravam a chegada das chuvas ou a salvação das colheitas de milho, como teve lugar em 1771 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 8 de Agosto. Fólio 96 verso – 97 frente. Cota: C- 61), e em anos posteriores, no 1804 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1804. 22 de Setembro. Fólio 116frente. Cota: C- 84).

O resultado destes plenos, tanto os referidos à Quaresma quanto a outros eventos religiosos, verificam a crença, com base em pressupostos religiosos, da incompatibilidade da atividade teatral com determinadas cerimónias de tipo litúrgico ou sacro. Com o qual, ainda que a atitude política maioritária dos agentes do campo do poder fosse privilegiar a diversom teatral, umha série de agentes capitulares resultárom ser mais passíveis de assimilar as ideias dos padres e pregadores e com isto de manifestar umha posição de maior relutância a propósito da atividade teatral e especialmente da operária. Foi já vista a reação do Capitán general, o Marqués de Castremáñez, de deixar de acudir ao coliseu da cidade, ora bem, outros agentes levarám a cabo atuações semelhantes, por exemplo manifestando umha continuidade nas suas votações e tomadas de posição contra a concessom de licenças e outros favores para as companhias. Ao respeito pode citar-se um agente político municipal que sobressaiu pola sua beligerância contra a diversom operática, servindo-se habitualmente de argumentos de base religiosa (consulte-se A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*), como teremos oportunidade de analisar num ponto específico do capítulo sexto em que nos ocuparemos da sua relevante trajetória.

A limitada incidência das teses religiosas nas decisoms das instituições do campo do poder

As condenas, de natureza religiosa e espiritual, contra a licitude da diversom teatral fôrom, contodo, na maioria dos casos minimizadas, negligenciadas ou até combatidas de modo maioritário polos agentes e as instituições do campo do poder. Nesta pugna de discursos em torno da conveniência ou inconveniência das práticas teatrais pareceu vencer o programa ilustrado que achava mais benefícios na proteção e estímulo da diversom teatral. As políticas de fomento teatral, defendidas por todas as instituições do campo do poder que podiam intervir mais ou menos diretamente no governo teatral das cidades galegas -o Consejo de Castilla, a Real Audiencia del Reino de Galicia e as câmaras municipais- seguirom sendo firmes, nom modificando-se apesar das pressões exercidas por certos círculos da Igreja. Por exemplo, umha carta em resposta à denúncia interposta pola companhia de Antonia Díaz contra o exercício do pregador Padre Soto é mui esclacedora ao evidenciar a coincidência das três instituições assinaladas na ‘licitude’ da diversom teatral –conceito mui utilizado no período nos debates sobre esta questom-:

En este Ayunttamiento se ha bisto Una Cartta [...] ynseritto en ella Una horden del real y **Supremo Consejo de Castilla** [...] sobre el sermon Predicado por el Padre Sotto; Acordò que su excelencia **los señores mininistros de la Real audiencia**

señores Capitulares de la Ciudad y mas Cavalleros particulares, persuadan al publico que la diversion de comedias admitidas por el Govierno, y permitidas por su Magestad Son lizittas [o carregado é nosso] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1772. 21 de Abril. Fólio 57verso-58frente. Cota: C- 62).

O governo municipal da Corunha teve uma reação defensiva semelhante quando um ano antes foi pendurado um cartaz, concretamente um ‘édito espiritual’ na porta real da cidade que criticava a permissividade da corporação com a diversão teatral, ao que a maioria capitular respondeu por consenso que este documento era “perturbativo de la paz” e “contrario a las providencias de la xusticia en assumpto de las Diversiones publicas autorizadas del Govierno por muchos, y muy altos fines” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Fólio 162verso-163frente. Cota: C- 61). Mais ainda, a câmara municipal contra-atacou mandando fossem identificadas as “lenguas libres” que levaram a cabo esta iniciativa para puni-las e com isto evitar problemas de “quietude general” e segurança. À discrepância quanto às virtudes da prática teatral devia ser somada a suscetibilidade que as instituições do campo do poder nesta altura demonstravam contra qualquer pequena ou grande amostra de desautorização simbólica –como temos visto a partir da trajetória de Setaro e como será analisado com mais pormenor no capítulo quinto- e prova disto é que consideravam este incidente um ato de difamação pública, pelos “nozibos ynsultos” que receberam, todo o qual justificava a resposta repressiva do concelho (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Fólio 163frente. Cota: C- 61).

No quadro da proteção da licitude da diversão teatral, e da própria atuação do concelho, pode-se interpretar o acordo municipal da maioria capitular corunhesa que –com algumas divergências e matizes internos dentro do grupo municipal- concordara com o corregedor na necessidade de solicitar aos padres capuchinos que retificassem e aligeirassem as suas acusações contra a companhia de óperas de Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini, que fora qualificada de incitar a práticas pecaminosas (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1778. 26 de Julho. Fólio 112frente-113frente. Cota: C- 66). Foi novamente a corporação municipal pouco suscetível às teses religiosas quando em 1793 o procurador personero, José Balluxera y Núñez, sugeriu proibir um baile da companhia de Nicolini, intitulado *El Convidado de Piedra*, por resultar “indecoroso” e distorcer os preceitos da religião cristã (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1793. 5 de Fevereiro. Fólio 19verso. Cota: C- 77). Este agente municipal aduzia que existiam precedentes anteriores de a Coroa ter interdito “las representaciones que ablen de Religion, de escritura, y en que haia Papel de Demonio” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1793. 5 de Fevereiro. Fólio 19verso. Cota: C- 77). No entanto o concelho resolveu esta questão de modo taxativo e sem oferecer justificações, somente indicando “No haver lugar a la pretension del señor Personero” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1793. 5 de Fevereiro. Fólio 19frente. Cota: C- 77).

Por outro lado, existem evidências de as câmaras municipais terem concedido licenças teatrais a companhias em períodos sagrados para o calendário religioso, desafiando os preceitos da Igreja e até as considerações doutras instituições políticas. Com efeito, no tempo da Quaresma de 1776 o concelho da Corunha autorizou trabalhar a uma companhia de volantins, cujo nome não foi recolhido, que também oferecia “pasos de Comedia”, contradizendo o critério do Governador interino do Reino, quem afinal mandou anular esta licença logo de ter assistido a uma pregação religiosa em que se recriminava que este tipo de encenações coincidisse no tempo com os ofícios religiosos da Quaresma (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1776. 28 de Março. Fólio 36frente. Cota: C- 64). O concelho corunhês recusou esta ordem direta dumha instituição política hierarquicamente superior,

arguindo que as funções teatrais eram organizadas com grande cuidado e tampouco quijo modificar o horário dos espetáculos por defender que estes nom coincidiam com os festejos religiosos. Acima disto incidiu nas teses ilustradas da conveniência pedagógica do teatro ao expressar a maioria capitular que proibir estas funções significaria “pribar del todo la diversion que se contenplò prezisa” (A.M.C. Gobierno. Libros de actas de acordos municipais. Ano 1776. 28 de Março. Fólio 36frente. Cota: C-64). No entanto, décadas mais tarde, em 1794 era a Real Audiencia del Reino de Galicia através do seu Governador geral interino, Francisco Pacheco, a que propunha *motu proprio* a organização duns ‘concertos espirituais’ em favor do hospital no período da Quaresma, o que foi acatado pola corporação municipal, com a exceção dum minoritário grupo contrário (A.M.C. Gobierno. Libros de actas de acordos municipais. Ano 1794. 6 de Março. Fólio 27verso. Cota: C- 78).

A diversidade de visões e estratégias quanto à licitude teatral na própria instituição eclesiástica

Na discussom municipal que vimos de comentar quanto às consequências da pregação dos padres capuchinos na Corunha de 1778 fõrom mui reveladoras diferentes intervenções que estabeleciam que entre os agentes eclesiásticos capuchinos nom sempre existia conformidade na reprovação da prática teatral (A.M.C. Gobierno. Libros de actas de acordos municipais. Ano 1778. 26 de Julho. Fólio 113verso. Cota: C- 66). Os empresários Nicolini e Ambrosini falárom de fissuras no discurso eclesiástico dentro da própria congregação dos capuchinos, pois segundo eles em conversas privadas alguns destes missionários tinham umha posição mais tolerante com a diversom operática, testemunho que subscrevêrom o vigente corregedor da Corunha e o regedor perpétuo o Marqués de Almeiras (A.M.C. Gobierno. Libros de actas de acordos municipais. Ano 1778. 26 de Julho. Fólio 112frente. Cota: C- 66). Aliás, explicárom os operistas italianos que alguns destes padres missionários expressaram a sua comiseração pola penúria económica pola que estava passando a sua companhia e estes religiosos até os convenceram de apresentar a solicitude de licença teatral no concelho:

Que no tanto les haverian sorprendido estas especies quanto la contrariedad que pocos días antes havian notado en los Padres quienes con un Maestro de escuela inmediato a las Capuchinas les mandaron un recado exponiendoles de su parte sentir la miseria que sufririan por no tener su representacion; que podian dar un Memorial a la Ciudad para que les permitiese la representacion en que no averia inconveniente alguno a que respondieron estar contentos con no representar durante la Mision, que esta especie la ha crehido el señor Correxidor puesto que los mismos Padres por tres vezes le persuadieron que podia permitir la Opera durante la Mision [...]” (A.M.C. Gobierno. Libros de actas de acordos municipais. Ano 1778. 26 de Julho. Fólio 110verso-111frente. Cota: C- 66).

José de Ambroa, o procurador geral naquela altura na corporação deitou luz a este respeito, ao explicar que dentro da organização alguns padres certamente defendiam umha solução radical de interditar toda forma de consumo teatral polos perigos que comportava contra o dogma. Porém, outros religiosos, como o padre Frei Fidel de Segovia, o denominado “principal” da “Misión” desse ano na Corunha, nom penalizava a assistência às encenações teatrais:

Don Joseph Ambroa Procurador General Dice que estubo al sermon que predico la tarde de ahier el Misionero Capuchino Fray Jacinto de vitoria a quien oyò citar tres lugares de santo Thomas y uno de San Agustin sobre comedias y explicar que por el primero de santo Thomas se hallavan declaradas por diversion indifferente y que por las demas proposiciones se infiere que causan mucha ruina espiritual y expecialmente en las Mujeres Jovenes que concurren a ellas: Es cierto que persuadió al concurso para que no fuesen a la opera: [...] y asimismo dice que ahier noche ablando con el Padre fray Fidel de segovia que le parece ser el principal de la Mision actual que el havia sido devoto que continuase la opera durante la Mision y que nunca se havia opuesto ni pensaba oponerse [...] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 26 de Julho. Fólho 114frente-114verso. Cota: C- 66).

Portanto, verifica-se umha diversidade de posiçõs e de nuances dentro da esfera eclesiástica, podendo observar-se de igual jeito que quando o depoimento decorria na esfera pública ou bem tinha um carácter privado as posiçõs também eram modificadas, defendendo-se no exterior um discurso ideologicamente mais maciço e intransigente.

Fundamenta esta tese das fissuras internas nas posiçõs dos religiosos a própria queixa pública do Padre Soto quanto à perversom da atividade teatral, na qual aproveitava para denunciar que se devia erradicar o velho hábito de os agentes religiosos assistirem ao coliseu e legitimarem deste modo esta atividade: “Que los Ancianos Prelados y Superiores no hacian mas que Ocuparse y emplearse en asistir al Teatro, autorizando con su presencia los pecados mas abominables” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 22 de Abril. Anexos. Fólho 370verso. Cota: C- 62). Este comportamento corrobora a diversidade de sensibilidades na Igreja a propósito da matéria teatral ou mesmo a existência de práticas contraditórias com os depoimentos defendidos.

Em definitivo, as diferentes situaçõs analisadas demonstrárom, dum lado, que as posiçõs das instituições eclesiásticas nesta altura nom tinham capacidade suficiente para condicionar na sua totalidade as açõs e estratégias do campo do poder, ainda que no plano individual isto fosse algo diferente, existindo agentes políticos específicos em que a pressom pudo ser maior polos seus valores religiosos. No entanto, de modo geral foi privilegiado polas instituições do campo do poder o discurso dos beneficios da prática teatral em contraposiçom com as reticências religiosas. Em paralelo, deve ser precisado que a comunidade eclesiástica nom era um grupo coeso nem em termos de ideologia, de adscriçom social ou de interesses –por exemplo no que respeita à proximidade com o campo do poder-, o que explica as tomadas de posiçom diversas. Justamente Van Horn Melton (2009: 206-207) numha escala europeia constata o esvaecimento de posiçõs ortodoxas relutantes da Igreja quanto à diversom teatral. Além disso, vincula este fenómeno a dous fatores que se relacionam em boa medida com os fenómenos que acabamos de observar para o caso galego: dum lado, um fator interno, a relevância que foi ganhando o teatro na própria comunidade eclesiástica, por exemplo, a assimilaçom e cultivo do ‘drama escolar jesuíta’ como ferramenta pedagógica e, do outro lado, um fator externo, a pressom política cada vez maior exercida por discursos ilustrados que colocavam em destaque as bondades do consumo teatral.



5. O TEATRO COMO MECANISMO DE LEGITIMAÇÃO DO CAMPO DO PODER



5. O TEATRO COMO MECANISMO DE LEGITIMAÇÃO DO CAMPO DO PODER

5.1. A COMUNICAÇÃO SIMBÓLICA NO SÉCULO XVIII: A RITUALIZAÇÃO E CODIFICAÇÃO DOS EVENTOS PÚBLICOS INSTITUCIONAIS

No século XVIII as instituições do campo do poder atribuíam uma grande relevância e, em consequência, cuidado aos mecanismos de comunicação simbólica. Todos aqueles eventos públicos que decorriam no tempo de lazer da população dumha cidade e que reuniam no mesmo espaço a representantes de todas as camadas sociais e a autoridades políticas (a saber, concertos, missas, procissões religiosas, desfiles, festejos por vitórias militares ou por natalícios, casamentos ou defunções na família real e, por suposto, as funções teatrais) eram desenhados com grande detalhe no que respeita à forma como os agentes das instituições de poder *apareciam* no espaço público, como se apresentavam diante dos seus súbditos. Em definitivo, era conferida muita relevância a todos os elementos que constituíssem a comunicação simbólica deste tipo de eventos públicos. Mais um fator particular do período que contribuiu para colocar o foco na comunicação simbólica foi o analfabetismo generalizado da população, que fazia com que os elementos não verbais –as imagens, a distribuição espacial de objetos e das pessoas, a linguagem corporal, etc.- tivessem uma potência comunicativa ainda maior. Pretendemos demonstrar esta tese nas próximas páginas examinando diferentes tipos de atos públicos de representação político-institucional a fim de compreendermos a linguagem e os mecanismos simbólicos mobilizados no período setecentista e o seu uso pelas instituições do campo do poder, análise que mais adiante transporemos às funções públicas teatrais.

Todas as instituições políticas em ativo no Reino da Galiza faziam uso nas suas intervenções oficiais no espaço público dum jogo combinatório de símbolos e liturgias com o objetivo de transmitir certos sentidos e mensagens (Artaza Montero, 1993: 115). Defendemos que o fim último desta comunicação simbólica era preservar ou ganhar “capital simbólico” para as dadas instituições, sendo que a posse de capital simbólico, interpretado como um conjunto de propriedades, materiais e imateriais, baseadas na percepção de valor pelos agentes atuantes no campo (Bourdieu, 1994: 116) resultava imprescindível para a perpetuação das posições de poder. Além do mais, a comunicação simbólica também se baseava num sistema de percepções que, para além de assumir uma função comunicadora, exercia uma poderosa função política (Bourdieu, 1977: 407-408). Esta função política é visível nalgumas escolhas que efetuaram as “Juntas del Reino de Galicia” e nos conflitos que provocaram visando proteger o seu direito a uma série de manifestações simbólicas no espaço público –que analisaremos a partir do estudo referencial de Artaza Montero (1993)-. Assim sendo, o próprio conclave organizado para efetivamente “juntar” os deputados e assim serem decididos os acordos executivos concernentes ao Reino da Galiza estava revestido dumha forte carga simbólica, como evidenciam as atas da instituição, que por meio dumha operação metonímica

afirmam que a reuniom dos sete deputados, representava a reuniom das sete cidades principais do Reino e, por seu turno, que representavam a uniom e a entidade do próprio “Reino de Galicia”:

Dentro de las Reales casas consistoriales de la ciudad de la Coruña, a ocho días del mes de noviembre, año de mil setezientos setenta y cinco. **Haviéndose juntado los siete señores cavalleros diputados de las siete ciudades que componen este excelentísimo, antiguo, fidelísimo, muy noble y muy leal Reino de Galicia**, a saver, el señor don Joseph Benito Montenegro, cavallero diputado por la ciudad de Santiago, el señor don Antonio Vizente Zuazo y Ron, por esta de la Coruña, el señor don Joseph Vañales de Bourbón, por la de Vetanzos, el señor don Cayetano Phelipe Gil, por la de Lugo, el señor don Joseph Prelo Castrillón Carvajal, por la de Mondoñedo, el señor don Gregorio Pérez de Arias, por la de Orense, y el señor don Manuel Hordóñez Castañón, por la de Tuy [o carregado é nosso] (Romaní Martínez, 2008-2010: 105-106 *apud* A.M.C., *Junta de Reino*, Ano 1775, 8 de Novembro. Cota: C-22).

Isto explica a perseverância demonstrada polos deputados das Juntas na proteçom de todas as tradiçoms representativas com que se fora dotando esta instituiçom, sendo o principal cerimoniais as denominadas “saídas” ao paço do Governador do Reino de Galicia e as honras militares, que segundo Artaza Montero (1993: 115) as Juntas procurárom manter ‘intatas’ no curso da sua vida política, por funcionarem como “a traducción plástica do poder e prestixio do Reino”. Portanto, nom estava em jogo o ‘prestígio’ –ideia que remete ao conceito de ‘capital simbólico’ que temos empregado– unicamente da instituiçom político-administrativa, mas também o capital simbólico do próprio Reino da Galiza.

Fala Artaza Montero (1993) dumha proteçom destes recursos simbólicos porque, como estudaremos, em diferentes ocasioms instituiçoms delegadas do poder real, como a Intendência, restárom força representativa ao ritual das ‘saídas’, que era um evento público organizado bem para receberem do Capitám general e Governador do Reino a comunicaçom da convocatória oficial dumha junta ou bem para assistir à própria juntança do órgao (Artaza Montero, 1993: 27-28). As saídas consistiam num passeio institucional que os deputados de cada cidade realizavam polas ruas da Corunha até chegarem conjuntamente ao paço da Real Audiência da Corunha e serem recebidos no exterior polo Capitám general e Governador do Reino, máxima figura administrativa do poder monárquico, quem lhes entregava a “cédula de convocatória” da junta que ia ser realizada (Artaza Montero, 1993: 115). Este acontecimento público produzia relevantes réditos simbólicos em virtude da presença de agentes que detentavam um notável capital simbólico, na qualidade de representantes das principais instituiçoms políticas do Reino, como o Capitám general e/ou o Governador do Reino, e polo uso dumha sofisticada ritualizaçom do ato, por exemplo contando a comitiva dos deputados com “porteiros, maceiros e outros subalternos da Junta, un nutrido séquito integrado polas autoridades civís e militares –incluído o Intendente– a nobreza e as comunidades relixiosas da Coruña” (Artaza Montero, 1993: 115). É um bom indicador da relevância política –e nom apenas comunicadora ou simbólica– do passeio, que nele participassem outras relevantes figuras políticas que representavam os poderes políticos, militares e religiosos da cidade da Corunha. No entanto, estes passeios nom sempre se passárom com o encorpamento litúrgico que os deputados do Reino desejavam, o que deu lugar a graves conflitos, como a denúncia das Juntas do Reino perante o rei pola ausência do Intendente num passeio realizado em 1788, apesar de ter sido convocado (Artaza Montero, 1993: 119). O ditame do monarca deu a razom aos deputados das Juntas, mas estabeleceu outras condiçoms na organizaçom do ritual simbólico, como a

colocação do Intendente num lugar destacado, separado da multidão (Artaza Montero, 1993: 110). Nesta mesma linha pode situar-se a que se pode considerar a disputa institucional mais virulenta em que estiveram envolvidas as Juntas do Reino e que teve a ver com a eliminação do ‘privilegio’ de receberem honras militares plenas –isto é, acompanhados dumha comitiva militar completa- em todas as suas apresentações públicas, sendo este um tema de discussão que ocupou a maioria das atas da instituição entre o 24 de Agosto e o 29 de Outubro de 1775 (Romaní Martínez, 2008-2010, reprodução digital do A.M.C., Junta de Reino. Cota: C-22). Ainda que esta distinção fora aprovada recentemente, poucas décadas antes em 1745, as Juntas do Reino não queriam renunciar a ela, ao ter sido já incorporada à liturgia da instituição (Artaza Montero, 1994: 97). Esta ordem fora tomada pelo Capitão general e Governador do Reino, Felix Oneille, quem presidia as Juntas no ano de 1775, com o objetivo de punir a atuação do “Regente de la Real Audiencia”, José de Zuazo Bustamente -pois naquele ano os dois cargos estavam assumidos por dois agentes diferenciados-; porém, o relevador ao nosso ver reside em que a modificação dum elemento simbólico do ritual seguia umha motivação e tinha uns efeitos absolutamente políticos (González Souto, 2003: 399). Aliás, a defesa por este privilegio empreendida pelas Juntas do Reino, e dirigida à Coroa, estava sustentada num discurso firmemente político em que se aduzia que esta fora umha decisão “contra el Reino”, como se explicita no escrito enviado ao rei (Romaní Martínez, 2008-2010: 395, reprodução digital do A.M.C., Junta de Reino, Ano 1775, 17 de Setembro. Cota: C-22). O tom da carta enviada ao monarca transmite a ofensa simbólica de que os deputados, e a entidade política que representavam, se sentiam vítimas, por isso denunciaram que “se halla el Reino en la amarga constitución de reproducir sus quejas al pie del trono”, que a privação destas honras constituiu um “sacrilegio”, infringido “yndevida y arrebatadamente” contra a instituição, levando “hasta el extremo el desprecio y vilipendio de un cuerpo tan respectable” (Romaní Martínez, 2008-2010: 395, reprodução digital do A.M.C., Junta de Reino, Ano 1775, 17 de Setembro. Cota: C-22). A evidência de que o que estava em jogo com estes atos representativos e comunicacionais era o capital simbólico da instituição representada está indicada pela carta da Junta do Reino, em que esta instituição expressa que a denúncia trasladada ao monarca pela decisão de Felix Oneille era obrigada “por su propio honor” (Romaní Martínez, 2008-2010: 395, reprodução digital do A.M.C., Junta de Reino, Ano 1775, 17 de Setembro. Cota: C-22). A avaliação de Artaza Montero (1993: 110), quem estudou com pormenor o funcionamento desta instituição e o conteúdo das suas assembleias, constata que não estamos sobredimensionando os efeitos políticos dos atos simbólicos no século XVIII, dado que este pesquisador informa de que as discrepâncias institucionais mais graves protagonizadas pelas Juntas do Reino estiveram motivadas por “razons protocolarias”. Pelo mesmo, o incremento da pompa que envolvia a Junta do Reino nos eventos públicos em que esta participava devolvia a mensagem do aumento da relevância política e simbólica do organismo, em outras palavras, do capital simbólico da instituição, como fica sugerido na reflexão de Artaza Montero (1993: 116):

Non obstante, podemos considerar, tamén, que o aumento das honras militares e o elaborado cerimonial das saídas supuxo o recoñecemento pola parte das autoridades e das cidades galegas da función da Xunta como órgano representativo de Galicia. Sería, pois, lóxico dar á devandita asemblea un trato conforme ó seu rango.

Outras instituições do campo do poder, tais como os concelhos galegos, de atenção prioritária neste tese, não renunciaram a alimentar este tipo de eventos públicos simbólicos, de que as funções teatrais faziam parte, como demonstraremos, investindo boa parte da sua limitada fazenda nestes rituais que visavam o seu engrandecimento

“Así é que os magros ingresos [dos concellos do Reino da Galiza] se ían en salarios oficiais, cerimoniais e festas, en preitos e, se acaso, nalgũa obra pública, pero o que hoxe podería cualificarse de “investimento” pouco supoñía entón (Cebreiros Álvarez, 1999). En cambio acadaban grande importancia política as celebracións públicas: morte e proclamación de reis, nacementos de infantes, casamentos reais, entrada de bispos, vitorias militares... Todos estes acontecementos daban orixe a representacións máis ou menos lucidas, através das cales as pequenas repúblicas urbanas afirmaban a súa posición privilexiada no seo da monarquía, mentres o mundo rural descoñecía tales acontecementos. Se acaso, os fidalgos máis destacados eran convocados ás cidades para aumentar o lucimento do cortexo (López López, 1995)” Pegerto Saavedra (2007: 221-222)

O concepto de “performance” aplicado aos atos públicos institucionais

Em torno do funcionamento dos eventos públicos simbólicos, resulta mui produtivo para a súa correcta abordagem introduzirmos o concepto de “performance” ou “performatividade” porque este designa aquelas accións coordinadas que visaban levar a cabo unha ‘interpretación’ ou representación –nom assim unha “actuación”– no espazo público e com isto ‘produzir’ novos significados que ocasionasem transformacións simbólicas e políticas¹⁷⁰. À luz deste sentido julgamos que nos atos públicos institucionais aconteciam atos performativos em que as posicións ou accións dos agentes participantes (posicións, movementos, gestos, depoimentos, etc.) representantes de determinadas institucións do campo do poder tinham pertinencia simbólica, transmitindo unha determinada mensagem. Acrescentado a isto, esta carga simbólica tamén se podía concentrar em certos elementos ou ítems especializados pola súa función simbólica, a qual cumpriam de modo estável, mesmo fora dunha situación performativa. Estamos a referir-nos a obxectos simbólicos como as bandeiras, os pendons, os escudos, os hinos, os mapas, certos libros sagrados ou oficiais e até uniformes e roupa gens.

Para dar conta da práctica performativa protagonizada por unha institución do campo do poder citamos a crónica dunha das “saídas” oficiais das Juntas do Reino. Com ela mostrasse a magnificência e potestade do organismo, revestido dos elementos aludidos que desenhavam a performance: a posición –a presenza de cada institución política, religiosa ou militar–, a ordem hierárquica do seu aparecemento, a proximidade física entre institucións, os movementos –que institución recibe e qual é recibida–, os obxectos significativos de que se serviam –a presenza de armas, bandeiras, pendons, mapas, etc.–, sendo estritamente planeados todos os episodios da performance e as liñas de actuación de cada un dos agentes e institucións participantes:

Y haviéndola executado en la forma acostumbrada, precedido de su secretario y cuatro mazers, de su aguacil maior, porteros y ministros, al baxar de estas reales

¹⁷⁰ Nom por acaso os varios significados que adotou este termo em diferentes linguas remetem para as noções de representación e, simultaneamente, de produción, como explica Hauser (2015: 37):

“O termo performativo pasa ás linguas romances como unha especie de préstamo lingüístico. *Performativity* e mesmo o adxectivo *performative* non son tan comúns en inglés, mais o verbo do que derivan *perform* e o substantivo *performance* si que o son. *Perform* (*to*) ten o sentido de realizar e mesmo producir, así na linguaxe empresarial *performance* pode significar rendemento ou beneficio, e tamén ten o sentido de interpretar, actuar. [...] *Performance* e *performer* importáronse intactos no vocabulario da arte contemporáneo [sic] e por isto a primeira cousa na que pensamos, de seguro, ao escoitar performatividade é na performance artística. De aí podemos gardar que unha *performance* non é unha actuación, nin unha representación no senso clásico co que a práctica artística así denominada pretendía precisamente romper”.

consistoriales acompañado del mencionado señor ministro enbaxador y más yndibiduos distinguidos de todos estados, halló la compañía de su guardia, que presentó las armas, tocó la marcha y los cavalleros oficiales hizieron con las suias el saludo acostumbrado, como el oficial abanderado, el que le corresponde con bandera. Ygualmente halló que formado el batallón de Asturias, y a su caveza el teniente coronel / sargento maior de él, que presentó las armas al pasar el Reino dicho batallón, hizieron su saludo devido con las suias todos los ofiziales, tremolando las banderas, tocando la marcha hasta que entrando el Reino en el real palacio halló en lo último de la escalera de él al Exm^o. Señor Governador acompañado de los ministros de esta Real Audiencia, así de lo cevil [sic] como de los de la sala del crimen y sus fiscales y, de echo, acompañaron unos y otros y precedieron hasta que el Reino entró en la sala de el Real Acuerdo con el señor Gobernador, esperando los demás que concluida la Junta bolviesen a acompañar el Reino (Romaní Martínez, 2008-2010: 68, reprodução digital do A.M.C., Junta de Reino, Ano 1775, 12 de Outubro. Cota: C-22).

Aliás, ao ser apontado que o cerimonial foi executado “en la forma acostumbrada”, isto confere umha maior confiabilidade ao relato ao tempo que salienta a sua condição iterativa, que é umha das características das práticas performativas. Neste sentido Judith Butler utilizou o conceito de ‘performance’ e ‘performatividade’ –que tomou emprestado da teoria dos ‘atos da fala’ elaborada pelo linguista John Langshaw Austin na década de 1960 e, nomeadamente, da sua conceção dos ‘enunciados performativos’- para reflexionar sobre a construção social das identidades sexuais. Para Butler (1993) a repetição de enunciados e práticas (“a regularized and constrained repetition of norms”) torna possível a performatividade por meio da qual se naturalizam acriticamente certas categorias –como as de género- e significados normativos, de tal jeito que é imprescindível, como avançávamos, esta iteratividade que nom consegue com um único ato ou evento, mas com umha ‘produção ritualizada’¹⁷¹. Mas, assinala Butler (1993: 226-233), as práticas performativas podem ser invertidas e funcionarem, parodicamente e de modo irreverente, para resignificar as categorias normativas assimiladas e isto foi precisamente o que aconteceu com o conceito “queer” (noção empregada em origem como insulto dirigido às pessoas nom heterossexuais e logo utilizado como nome do movimento teórico sobre género e identidades sexuais que recusava a remissa da heteronormatividade).

Se Butler usufruiu o conceito de performance ou performatividade para se referir à criação de categorias normativas, na esfera da identidade sexual, o que mais nos interessa da sua proposta som os mecanismos que constituem as práticas performativas porque defendemos que nas funções teatrais aconteciam igualmente atos performativos. Estes tinham umha dimensão iterativa –nom tanto no que respeita ao funcionamento de elementos verbais, mas à mobilização reiterada de componentes simbólicos-, como se observava nos cerimoniais públicos das Juntas do Reino, e isto provocava a criação de significados, de aí que a partir de agora falemos do evento público que constituía a função teatral como a ‘performance teatral’ para destacar esta dimensão performativa cujo estudo ocupará as próximas páginas.

Porém, antes disto, queremos exemplificar brevemente o funcionamento das práticas performativas constituidoras de significados num tipo de atos públicos altamente ritualizados, que decorriam igualmente no âmbito municipal, em que participavam as instituições do campo

¹⁷¹ “Here, at the risk of repeating myself, I would suggest that performativity cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed by a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject. This iterability implies that “performance” is not a singular “act” or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production, but not, I will insist, determining it fully in advance” (Butler, 1993: 95).

do poder e onde os elementos verbais –os denominados ‘enunciados performativos’ de Austin– tinham um maior protagonismo. Estes eram os atos de nomeação dum novo cargo político, como o que se organizavam nos concelhos. Nas nomeações dos novos cargos de regedores costumavam ser utilizadas algumas fórmulas fixadas para, por exemplo, indicar a aceitação do posto pelo agente que tomava posse. Eram ‘enunciados performativos’ porque, acrescentados a outros enunciados e a outras práticas que configuravam o conjunto da performance, acabavam produzindo novos significados e atribuindo a nova categoria política ao correspondente agente, dando oficialidade ao procedimento de investidura. Os primeiros regedores eletivos que existiram no Ferrol expressaram em 1789 a seguinte fórmula de juramento do cargo, que todos eles repetiram: “y en su obediencia acataron respectivamente los nominados oficios, y vajo Juramento [j] ofrecieron y egercer bien y fielmente los mencionados ofizios” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 8 de Abril. Fólho 14frente-14verso. Cota: 384). Porém, a locução proferida por Pedro Brotto y Mur na aceitação do seu posto como corregedor em 1780 era mais prolixa e nela, para além de ser jurada a defesa dos “proprios y Regalias de esta Ciudad” e outras responsabilidades específicas do cargo –o amparo dos pobres e das viúvas e a supervisão dos aranceis–, fixo parte da liturgia de juramento a advocação de diferentes figuras religiosas: “Recibí Juramento que lo hizo segun derecho [j] vajo del qual prometí de Defender el Misterio de la Purissima Concepcion, de la Virgen Maria Nuestra Señora [j] ” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1780. 18 de Setembro. Fólho 70verso-71frente. Cota: C-68). Destarte, nos atos de nomeação tinha um grande protagonismo a palavra, os enunciados performativos pelos seus efeitos políticos transformadores porque o discurso ritual efetivava a conversão do tal agente enunciatador num novo membro da corporação municipal ou do corregimento a todos os efeitos jurídico-administrativos (Bourdieu, 1982: 109). Explica Bourdieu que as enunciações tanto dos agentes designados quanto dos designatários –os que realizavam a nomeação– ganhavam uma “*illocutionary force*”, por movimentarem a ação, superando a função comunicativa (Bourdieu, 1982: 104-105).

Como avançamos, ao lado dos enunciados performativos, este tipo de atos públicos institucionais eram acompanhados de práticas ou ações rituais –reiteradas em cada ato deste tipo– que contribuíam para a comunicação simbólica no evento performativo. Uma das ações simbólicas que detetamos nos atos de nomeação foi o cerimonial de beijar os documentos oficiais enviados pela Coroa, reais ordens, provisos ou representações em que se notificava a escolha da pessoa para o cargo político, que tinha uma segunda parte que consistia em que o investido colocasse sobre a sua cabeça o documento real. Assim, na documentação corunhesa são descritos dois atos diferentes de posse de dois novos corregedores, em 1777 e 1780, em que os dois investidos realizam a praxe de beijar a real cédula da sua nomeação (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1777. 8 de Fevereiro. Fólho 32verso-33verso. Cota: C-65; A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1780. 18 de Setembro. Fólho 70verso-71frente. Cota: C-68) e no relato da nomeação como corregedor de Pedro Moscoso em 1777 indica-se que beijou o ‘real título’ e, além disto, “poniendolo sobre su Caveza Como Cartta de su rey Y señor natural”. Em boa medida este gesto replicava a um ritual de vassalagem –para o que remete mesmo o léxico empregado, a alusão ao seu ‘senhor’– em que o agente do poder que tomara posse expressava o seu respeito e lealdade ao monarca, quem, em última instância, era o que aprovara a sua investidura. Fica evidenciada a iteratividade dos elementos rituais ao analisarmos que este mesmo gesto de beijar e colocar sobre a cabeça um documento real era repetido em muitas ocasiões por todos os agentes políticos municipais quando chegava uma “Real Orden” da Corte considerada de especial importância, como quando chegou a que anunciava a morte da “Serenissima Señora de Doña Maria Antonia

Princesa de Asturias": "Y en su vista la ciudad lebantandose todos los Capitulares poniendo sobre su Cabeza, la insinuada Real Cédula y besandola. digeron obedecían y obedecieron" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1806. 10 de Junho. Fólho 42frente. Cota: C-68). Outra prática simbólica consistiu na receção da “Vara de la Administracion de justicia” pelo agente nomeado como corregedor e/ou alcalde maior, na qualidade de agente que exercia o mando da justiça e da administração na corporação, que aparece na nomeação de Pedro Moscoso Figueroa em 1777 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1777. 8 de Fevereiro. Fólho 33verso. Cota: C-65), cerimonial que neste caso sim chegou aos nossos dias. Em paralelo, o novo corregedor e alcalde maior foi convidado a ocupar a cadeira de presidência que “le corresponde En señal de Posesion” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1777. 8 de Fevereiro. Fólho 33verso. Cota: C-65). Com este último procedimento ritual queremos colocar em destaque a relevância simbólica das posições ocupadas, o que certificaremos com o estudo da sala teatral durante as funções. Neste sentido encontramos mais concomitâncias com os atos performativos que acontecem durante as encenações teatrais já que, como esclarece Bourdieu (1984: 7), para os rituais de nomeação terem efeitos simbólicos e políticos devia participar neles um agente “autorizado”, que trouxesse “le point de vue légitime du porte-parole autorisé, du mandataire de l'État”. Além do mais, o envolvimento deste agente político institucional, representante do Estado –no caso que nos ocupa da Coroa-, forneceria ao ato o capital simbólico derivado de taxonomias instituídas, do seu próprio título e cargo (Bourdieu, 1984: 7). Os rituais de nomeação examinados cumpriam este requerimento porque estavam conduzidos por agentes políticos –o alcalde maior, o corregedor ou o regedor perpétuo mais antigo, que podia ocupar o cargo de “alférez mayor”-, seleccionados –ou autorizado o cargo- antes disto pelo próprio monarca, o que contribuía para dar oficialidade ao evento, favorecendo a produção simbólica. Aliás, o rei, *in absentia* na dimensão física, mas nom na simbólica -ao ser invocado e estar presente através de elementos signíficos, como as reais ordens ou provisons- era a instância, detentora da autoridade política e simbólica, que em última instância legitimava e oficializava a nomeação através dum ato de produção simbólico. Para além disto, a presença de agentes representantes das instituições de poder ou de objetos simbólicos que remetem para estas instituições é umha condição que se cumpre na “performance teatral” e torna possível o ato de produção simbólica que acontece durante o espetáculo.

5.1.1. A produção simbólica na performance teatral

O funcionamento da performance teatral

O conceito de performance, apresentado na alínea anterior, torna-se produtivo para esclarecer os dispositivos simbólicos ativados nas funções teatrais. Duas características atribuídas por Butler (1993) às práticas performativas encontram-se nos eventos públicos teatrais, a produção ritualizada e a iteratividade. Com efeito, os agentes políticos municipais, responsáveis de organizar os espetáculos teatrais e todo o que os envolvia como ato social, planejavam com grande pormenor como devia decorrer este acontecimento com umha série de diretrizes, indicadas na legislação municipal sobre teatro, que visavam instaurar umhas práticas e protocolos repetidos em todas as funções teatrais. Na continuação relataremos algumas das praxes que as autoridades políticas se esforçáram por implantar com o objeto de criar as condições idóneas para um evento ritualizado que produzisse réditos simbólicos.

No que respeita à parte inicial da performance teatral, que correspondia com o momento de chegada do público ao interior do auditório e o acomodamento nas suas cadeiras, existia umha norma incontornável: o espetáculo nom podia começar até os agentes do campo do poder nom tivessem ocupado o camarote para eles reservado, o ‘palco da cidade’. Provavelmente esta medida foi tomada por questons de segurança já que os capitulares comissionados para o teatro eram as figuras responsáveis de supervisar todo o que se passava no coliseu e, até eles nom estarem acomodados no palco principal, nom teriam capacidade de vigiar devidamente a encenaçom e qualquer conduta dos espetadores. Porém, este regulamento é mui possível que tivesse umha finalidade simbólica, que a presença dos agentes políticos municipais –lembramos que as competências em matéria teatral eram em exclusiva dos concelhos- no camarote mais destacado visasse destacar quem era o depositário da autoridade para dar a ordem de início do espetáculo. No Ferrol umha norma incluída nos livros de atas municipais estabelece que é ‘o magistrado’, isto é, o alcalde maior, aquele que decide a hora de começo das funçons porque estas devem principiar “quando estte se halle en su Palco de presidencia” [A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1771. 23 de Março. Fólio 7verso-8frente. Cota 383]). Poderia inferir-se que no tempo em que os espetáculos teatrais fõrom organizados em espaços provisórios e de tipo mais precário pola inoperatividade do prédio teatral público estes protocolos seriam flexibilizados, mas nom foi assim. Um acordo teatral assinado em 1785 para que as peças teatrais sejam encenadas no armazém do empresário Jerónimo Hijosa explicita que “la [diversion] que no se ha de principiar asta las siete de la tarde, y que llegue el señor regidor Comisionado” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1785. 1 de Abril. Fólio 36frente-36verso. Cota: C-71). Prova de que esta nom era umha questom apenas formal ou protocolária, mas tinha repercussõs simbólicas e políticas, foi o castigo que recebeu Nicolà Setaro por desobedecer este mandato, constituíndo este enfrenamento a génese do deterioramento nas relaçons. Este operista foi acusado de começar a encenaçom “a las Siete menos quarto y antes que el Aiuntamiento se presentase en su Palco de presidencia en medio de que concurrio a dicho Palco antes de dicha ora señalada de las siete” e isso “Sin Embargo de el Cartel fijado para la opera que dicho Ympresario hizo Ayer día en que señalò para darle principio a las siete de la noche” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 15 de Dezembro. Fólio 243 frente. Cota: 377). A resposta da câmara municipal do Ferrol, já citada páginas atrás, dá conta da rigidez normativa quanto a este tipo de aspetos e de como a sua transgressom era considerada umha manifestaçom de ofensa às autoridades, sendo qualificada a atuaçom de Setaro de ousada e insolente –pola sua “avilantez”- (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 15 de Dezembro. Fólio 243 frente. Cota: 377). As autoridades municipais pudérom interpretar como um ato de má-fé o facto de o empresário italiano ter iniciado o espetáculo precisamente quinze minutos antes da hora prevista, nom dando tempo aos agentes políticos a estarem presidindo no seu palco.

Para além disto, o próprio ritual do acomodamento dos espetadores em cada zona e lugar do coliseu que correspondesse com o bilhete comprado respondia, do mesmo jeito, a umha série de constrangimentos sócio-económicos, fronteiras, limites e convençons sociais –pois, como estudaremos, cada grupo social e cada coletivo dentro dele costumava ocupar umha área específica do auditório-. Portanto, estes condicionantes comportavam que nom tivesse lugar umha grande variaçom nos perfis sociais e nos lugares em que se situavam, novamente tendo lugar umha reiteraçom nos costumes e conformando um certo ritual, o que resultava ainda mais certo para aqueles agentes ou famílias que arrendassem um camarote para toda a temporada teatral. Ainda na parte inicial que precedia à execuçom da peça teatral ou operática, identificamos mais um procedimento que contribuía para a liturgia performativa, a expressom polos atores das dedicatórias das peças teatrais, quando existirem. Estas dedicatórias recitadas

desde o cenário som diferentes das que se incluíam por escrito nos libretos e iam dirigidas a um alto cargo político ou militar ou a umha representante da alta fidalguia, etc. Normalmente as dedicatórias que faziam parte do texto teatral e, por isso, eram integradas no espetáculo parecem aludir nom tam frequentemente a agentes específicos identificáveis, mas à honra dumha cidade, à comemoração dum santo, etc. O libreto que temos achado no arquivo municipal da Corunha acrescentava umha *Loa para la Comedia yntitulada, el mas Justo Rey de Grecia* (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Libretos para a representación teatral”. Cota: 8418/ 21), na qual o destinatário deste louvor era a figura religiosa de Sam Pedro, no dia do seu festejo (“a san Roque, protector de aqueste Pueblo, de aquesta Ciudad Patrono” [A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Libretos para a representación teatral”. Cota: 8418/ 21]). Continuava a peça dirigindo agora a dedicatória a umha cidade, que pola sua descrição parece ser Santiago de Compostela, cujo patrom era, aliás, Sam Roque, o que coloca interrogantes quanto à conservação nos arquivos corunheses: “Y tu, siempre leal, noble Ciudad, la de todo el Reino mas antigua, en quien se alla lo piadoso, Justiciero, lo docto, lo relijioso, lo prudente, lo discreto [...] que oy se preside [j] ” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Libretos para a representación teatral”. Cota: 8418/ 21). E logo destas enunciações seguía a loa interpelando diferentes perfis de assistentes: “Y bosotras, bellas Damas”, “y a los nobles forasteiros”, “Y finalmente, a lo noble, a lo docto, à lo plebeo, [j] en comum a todo el Pueblo, que a honrarnos com su asistencia oí viene” [A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Libretos para a representación teatral”. Cota: 8418/ 21]). Esta dedicatória que dos destinatários mais abstratos passava à alusom concreta aos espetadores presentes nom é difícil de imaginar que fosse realizada polos atores olhando e dirigindo-se a diferentes zonas do auditorio em que se situava cada um destes grupos –as “bellas Damas”, na parte dos palcos e da “cazuela”, os “nobles forasteiros” também na zona dos camarotes, etc.-. Este discurso de abertura fazia parte da liturgia inicial dalgumhas funções, ritualizado pola sua repetição, e permitia captar a atenção de toda a audiência, mais umha condição essencial para a construção da comunicação simbólica.

Mais umha condição, já referida, que contribuía para efetivar a produção simbólica na performance teatral foi o requerimento da participação dum agente “autorizado”, um ‘mandatário do Estado’ –no caso que nos ocupa da Coroa-, que com a sua presença sustentasse a liturgia dum evento performativo (Bourdieu, 1984: 7), neste caso no espaço teatral. Estes agentes forneciam ao acontecimento público institucional o seu ‘capital simbólico’ acumulado e possibilitavam que acontecessem ‘atos de magia social’ (Bourdieu, 1982: 125). Os agentes políticos municipais parecem estar cientes da relevância deste requerimento, pois nos livros de acordos identificamos queixas recorrentes pola ausência dum determinado agente político na função teatral dum determinado dia e polo desamparo que ocasionava. Em 1772, por exemplo, os agentes capitulares da Corunha expressárom a sua inquietação numha assembleia plenária devido à nom comparecência do Capitão general e Governador do Reino, o Marquês de Castremañes. Esta circunstância estava agravada polo facto de este alto cargo nom ter assistido ao coliseu por estar influído polo discurso antiteatral dum padre missionário, o Padre Soto, como o próprio Marquês de Castremañes admitira (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1772. 25 de Abril. Fólio 57verso-58frente. Cota: C- 62), sendo que a mensagem que enviava a sua ausência era umha dupla deslegitimação do fenómeno teatral, intensificada por motivações morais e religiosas. A reação da câmara municipal foi insistir em pedir o regresso deste relevante agente político à casa de comédias, indicando que a sua participação na ‘diversom pública’ era um meio de “protexerla” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1772. 21 de Abril. Fólio 57frente. Cota: C- 62) e, como defendemos, que a sua simples presença ajudava a ‘autorizar’, quer dizer-se, a legitimar

simbolicamente o espetáculo, instando-o a “Autorizar Con su presencia siempre que se le acomode esta diversión” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 25 de Abril. Fólio 57verso-58frente. Cota: C- 62). Em 1776 a câmara corunhesa adverte a ausência continuada por vários dias do Comandante geral de Armas, Félix Oneille, e age com a mesma estratégia requerindo-o no coliseu. Na resposta de Félix de Oneille ao pedimento do concelho este admite saber que a sua participação no espetáculo ou doutra pessoa no seu nome permitia lograr “mejor el objeto a que se aspiraba” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1776. 12 de Dezembro. Fólio 142verso. Cota: C-64), com efeito, reconhecendo os efeitos simbólicos e políticos da sua presença. Precisamente, fora por umha questom de ordem simbólica que deixara de acudir à diversom teatral, por julgar que o palco que fora reservado para ele nom tinha as necessárias condições para poder vigiar o que se passava no interior do coliseu –fator coercitivo- mas tampouco era acorde à sua dignidade – fator simbólico- e por isso pedia poder ocupar o camarote do corregedor, falecido no ano passado, por este ser “dezentte para su persona” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1776. 12 de Dezembro. Fólio 142verso. Cota: C-64). Afinal o concelho cedeu este espaço e, de modo revelador, através da voz do regedor Somoza de Monsoriu razoava que a cidade ia aceder a esta proposta “por tener el gusto de que la asistencia de su persona ó la del señor Gobernador fuesen el medio de que la Ciudad se reyntegrase en los pibilexios que le ha conzedido su Magestad” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1776. 12 de Dezembro. Fólio 143frente. Cota: C-64). Em resumo, a simples nom comparecência dum alto mandatário, sem intervir questons éticas ou religiosas, chegava para desautorizar a funçom teatral e, por contra, o seu retorno devolvía os privilégios conferidos pola Coroa, que pode aludir ao direito dado pola monarquia aos concelhos de estabelecer umha oferta teatral pública e/ou ao direito de contar com a presença simbólica da Coroa através da figura do Governador, porém umha ou outra interpretação redundava na letigimaçom simbólica do espetáculo graças à intervençom do Governador do Reino da Galiza. A câmara do Ferrol realizou igualmente gestons para contar no espetáculo com a presença das autoridades superiores do Exército e da Marinha na cidade, enviando-lhes cartas de convite às funções (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1791. 1 de Setembro. Fólio 66frente-66verso. Cota: 393). E quando os organizadores da diversom pública fõrom os altos cargos da administraçom do Reino –fenómeno mais infrequente-, como o Governador e Capitám general Francisco Pacheco, quem em 1794 decidira autorizar vários concertos em beneficio do hospital de caridade da Corunha e eram os agentes políticos capitulares os que se ausentavam, os primerios nom hesitárom em manifestar a sua insatisfaçom, denunciando que o ‘palco da cidade’ estava vazio durante as encenaçons musicais (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 14 de Março. Fólio 40frente. Cota: C-78). Acima disto, fazendo uso da sua autoridade superior no Reino da Galiza Francisco Pacheco ameaçou com tomar as ‘devidas diligências’ caso os agentes políticos municipais nom acudissem ao concerto do próximo domingo e os seguintes que virám:

No miraré con indiferencia igual falta para lo adelante por lo que puede contribuir a la del buen orden que està preescripto por la Superioridad, y debe obserbarse sin alteracion. Prebengo a V.S. que para la que hà de zelebrarse el Domingo proximo y de las mas que se zelebren en dicho Coliseo asista V.S. [...] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 14 de Março. Fólio 40frente. Cota: C-78).

O duro tom reprovatório do Governador e Capitám general corrobora como a falta dum agente político, que, por seu turno, representava umha instituiçom, se traduzia na deslegitimaçom simbólica do espetáculo com a poderosa imagem para os espetadores dum

palco de autoridades desocupado. Além do mais, a nom comparecência dos agentes do poder local nom era arbitrária dado que na sua resposta à carta de Francisco Pacheco aduzem ao motivo do seu comportamento, umha vingança polo desagravo de estes concertos terem sido organizados de modo unilateral, negligenciando a autoridade do concelho na gestom das diversons públicas (“por no haverse contado con ella” [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 14 de Março. Fólio 41verso-42frente. Cota: C-78]).

À luz dos regulamentos normativos redigidos polas câmaras municipais podemos seguir examinando, nom apenas as práticas ou diretrizes que faziam incrementar as condições de produção simbólica nas casas de comédias galegas, mas os comportamentos denunciados polos agentes do campo do poder por obstaculizarem a *ilusão* na performance teatral e com isto desativarem a produção simbólica em benefício dos agentes e instituições do campo do poder participantes. Umha das práticas perseguidas pola normativa municipal por esta causa era a proibição de lançar objetos: “No se arrojarà cosa salguna que pueda ófender à los que se àllen en los Palcos, y mas partes de lo ynterior del Coliseo” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólio 194 frente – 194 verso. Cota 378). Pode-se entender que esta era umha medida que visava proteger a condução segura do espetáculo, porém a alusom à “ofensa”, especialmente quando a ação tiver como alvo os espetadores dos palcos fai pensar em que o que se pretendia preservar era também a ‘dignidade’, a autoridade simbólica dos espetadores dos palcos, que constituíam as elites sociais urbanas e aqueles que dentro delas tinham cargos nas instituições do campo do poder. Para além disto, era estritamente estipulada a vestimenta que se permitia no interior da casa de comédias para cada grupo social e coletivo, circunstância que se ligava a aspetos de ordem e segurança –como analisaremos no sub-capítulo 5.3.-, mas em que também entravam questões de representação simbólica. Um dos exemplos mais esclarecedores foi a controvérsia que tivo lugar quando o Governador do Reino e Comandante geral interino, Francisco Pacheco, mandou no coliseu da Corunha em 1799 a um dos atores que tirasse a indumentária que levava devido a que semelhava um uniforme militar: “[...] bajara orden el señor Gobernador de la Plaza para que uno de los actores que representaban en la Comedia de Maria teresa de Austria en Landau quitase un cierto bestido por parecerle era uniforme” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1799. 3 de Julho. Fólio 56frente. Cota: C-83). Este mandato é mui sintomático da importância da comunicação simbólica no interior da casa de comédias e representa umha tentativa do alto cargo do Exército de preservar a ordem simbólica que se desejava transmitir. Tratava-se de que unicamente aqueles que ostentassem cargos na hierarquia militar, pudessem levar uniforme, evitando-se qualquer ação que trouxesse confusão na identificação das hierarquias e autoridades ou que restasse carga simbólica ao objeto semiótico do uniforme, como resultado da sua banalização polos atores mesmo numha situação de ficção. Na explicação do Governador do Reino ficou clara esta vontade de evitar qualquer equívoco na mensagem simbólica que devia ser transmitida no teatro, ao recriminar que o uniforme empregado polos intérpretes era mui parecido com o dos “Cuerpos Provinciales de Milicias regladas e insignias de Capitan” e que o uso de uniformes oficiais no teatro fora especificamente repreendido pola Coroa num ditame real -o que ainda dá mais força ao nosso argumento- (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1799. 3 de Julho. Fólio 58frente. Cota: C-83).

Os elementos semióticos da comunicação simbólica na performance teatral

A posição física ocupada polos agentes e as instituições do campo do poder representadas através deles era um dos elementos semióticos mais poderosos na comunicação simbólica que

se articulava durante a performance teatral. O lugar ocupado informava das relações hierárquicas que se estabeleciam entre os assistentes e do capital simbólico que detentava cada espetador e que podia seguir acumulando. Mais adiante abordaremos especificamente a questão da distribuição interna das diferentes zonas dos coliseus galegos, aqui somente oferecemos algumas notas para deitar luz sobre a pertinência simbólica da organização e da ocupação de espaços pelos agentes e as instituições do campo do poder. Por isso, podemos avançar que o lugar mais privilegiado no coliseu público –aquele que acrescentava maiores elementos de ‘distinção’ (Bourdieu, 1979)- era o ‘palco da cidade’, que estava reservado para os representantes políticos do governo municipal. Nem por acaso este camarote estava situado no primeiro andar de palcos, sendo o ponto mais central e o que gozava de maior visibilidade – para olhar e para ser olhado- dentro do auditório teatral. Umha descrição dos lugares encontrada na documentação municipal corunhesa atribuía os números de palco 1 e 2 aos camarotes do “Yllustrisimo señor Presidente”, de aí que se poida deduzir que ao lado do palco da cidade –possivelmente o numerado com “1”- estivesse correlativamente o palco “2” do presidente da Real Audiencia del Reino de Galicia, ou bem que o nome de “Presidente” aludisse ao presidente do governo municipal, o alcalde maior ou o corregedor (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamações feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39). De qualquer jeito, o facto de levarem os primeiros números indica a condição principal destes lugares. Continuando na zona superior do teatro, podemos encontrar os restantes palcos, camarotes ou “aposentos” –outro nome com que eram conhecidos no período- que seguiam constituindo os lugares que ostentavam um maior capital simbólico, existindo até algumas diferenças internas. Os palcos do primeiro andar, significativamente aqueles mais próximos ao palco da cidade, às autoridades políticas, tinham um bilhete mais caro, com efeito, eram simbolicamente mais ‘distintivos’, enquanto que os do segundo andar, mais afastados tinham um preço mais reduzido. Os lugares situados na zona inferior do prédio teatral, os da zona da plateia ou pátio, eram os mais “baixos” fisicamente e também dum ponto de vista simbólico, aqueles que recebiam um menor capital simbólico disponível no quadro da trocas simbólicas que se produziam durante a performance teatral. Para umha amostra das diferenciações de preço do bilhete segundo as várias zonas da casa de comédias, consulte-se A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólio 87 reto. Cota: 377. Por conseguinte, aspetos como a altura e a centralidade das posições ou a proximidade física com agentes políticos que detentassem um grande capital simbólico funcionavam como relevantes componentes semióticos.

A este respeito, o potencial simbólico da posição e da distribuição espacial dos agentes em causa não só ficava evidenciado na performance teatral. Com motivo da nomeação dos novos cargos de regedores eleivos, os regedores perpétuos procuraram boicotar esta transformação política, lutando por não ocuparem nos plenos cadeiras próximas à dos capitulares eleivos, ao considerá-lo umha desonra (Martínez Fernández, 1988: 72). Na Corte, o espaço em que residiam e faziam a sua vida quotidiana os integrantes da família real mas não na condição de mortais, como aponta Foucault (1997: 156), mas na de sujeitos que participavam dumha “opération rituelle permanente”. Assim pois, mesmo as atividades mais íntimas da família real –o asseio, a alimentação, o ato de se vestirem, de se deitarem na cama, etc.- implicavam um rígido processo de ritualização que trasladava poderosas mensagens simbólicas e tinha efeitos políticos, como bem demonstrou Norbert Elias no seu livro referencial *La société de cour* (1974). O que nos interessa apontar com este exemplo é que quanta maior proximidade física tivesse um representante da nobreza a respeito do rei, da rainha ou das infantas, ao ponto de participar como adjuvante destes hábitos quotidianos –e existindo até umha gradação e hierarquia em função das tarefas específicas mais ou menos íntimas

realizadas-, maior capital simbólico demonstraria e, ao mesmo tempo, acumularia o tal agente da nobreza, recebendo a ‘graça’ do favor da família real¹⁷².

No espaço teatral era concedida igualmente umha grande atenção aos elementos ornamentais, tendo muitos deles *per se* umha intensa dotação simbólica. Antes de mais, resultava imprescindível que o palco de autoridades ou palco da cidade tivesse um acondicionamento ótimo e que transmitisse em todo momento um excelente polimento e um estado aprimorado, como é esperável ao tratar-se do lugar em que se sentavam as autoridades políticas municipais. É revelador que um assunto sobre a aparência externa dumha zona mui concreta do coliseu fosse objeto de discussom em repetidos plenos municipais. Neste sentido, umha das primeiras medidas aprovadas pelo concelho da Corunha, meses depois da concessom da primeira licença teatral à companhia de Setaro, foi o acordo de ceder parte do orçamento municipal para a manutençom, restauraçom e melhora das condiçoms arquitetônicas e decorativas do palco das autoridades (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1768. 8 de Dezembro. Fólio 99frente. Cota: C- 58), ao tempo que em 1770 o mesmo organismo municipal decidia que fosse esta instituiçom a que tivesse toda a potestade no referente aos cuidados do palco da cidade (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1770. 27 de Outubro. Fólio 95frente-96frente. Cota: C- 60). Outros camarotes em que se sentavam importantes agentes do campo do poder –os ‘alcaldes do crime’ ou o Capitám general do Reino da Galiza- recebêrom diferentes manutençoms (consulte-se A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. Sem data. Anexos. Fólio 218frente-218verso. Cota: C- 61; A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1804. 5 de Julho. Fólio 218frente-218verso. Cota: C- 84). E quando em 1775 o agente diplomata francês o Duque de Chartres, futuro Felipe de Orléans, visitou a cidade da Corunha a corporaçom municipal se esforçou em arrumar e aperfeiçoar o palco da cidade porque este nobre estrangeiro ia assistir a umha funçom na sua honra, sendo esta umha tarefa prioritária da cidade, um “especial encargo”: “[j] den todas las disposiciones correspondientes para que asi el Palco de la Ciudad como el Teatro se adorne con todo el mas posible lucimiento discuidando en este particular la ciudad en su actividad y zelo el desempeño de este especial encargo [...]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1775. 20 de Julho. Fólio 101frente-101verso. Cota: C- 64). Numha dimensom mais concreta conferia um notável capital simbólico aos lugares do coliseu a presença neles de elementos ornamentais compostos de materiais nobres, de tecidos de alta qualidade –por mor da sua capacidade distintiva- e o acompanhamento de figuras mitológicas e de elementos alegóricos da monarquia, pois, em ambos os dous casos se alude a entidades consideradas supraterrrenais e eram frequentes as analogias entre os representantes reais e certos deuses e deusas. Para umha maioria de espetadores iletrados o uso destas alegorias de divindades –habitualmente envoltas em nuvens-, associadas aos símbolos da família real, como era o escudo, a flor de lis, etc., transmitiam a mensagem inequívoca da grandiosidade e do caráter celestial e deífico da Coroa espanhola. A incorporaçom de elementos ornamentais com símbolos da monarquia nos palcos reservados para as autoridades políticas, por seu turno, trasladava todas as qualidades positivas associadas à casa real aos agentes do campo do poder no âmbito municipal, favorecendo a sua legitimaçom simbólica. De aí que seja perfeitamente coerente com esta descriçom a que realiza Robert Southey (1797, Letter II: 10) do palco de autoridades do prédio teatral da Corunha, ao indicar que este conta com os signos reais e com materiais ornamentais distintivos na sua frente (“with red stuff, and ornamented with the royal arms”).

¹⁷² “Le roi mettait à contribution ses gestes les plus intimes pour marquer des différences du rang, pour accorder des distinctions, des faveurs, pour manifester son mécontentement. Il apparaît donc que l’étiquette assumait dans cette société et dans cette forme de gouvernement une fonction symbolique d’une grande portée” (Elias, 1974: 71).

Mais um importante elemento material que jogou um rol importantíssimo nas salas teatrais foi a iluminação. Como estudaremos mais adiante foi extremamente importante a sua função como mecanismo coercitivo, mas agora examinaremos a função simbólica que desempenhava. Assim pois, a colocação de velas em determinados lugares interiores do coliseu, como acontecia com outros enfeites, visava conferir maior capacidade distintiva a certos espaços internos e, particularmente, a aqueles em se situavam os agentes do campo do poder, o que explica que nos referidos primeiros trabalhos de acondicionamento do camarote da cidade em 1768 a maioria capitular incidisse em que fosse comprado “aquello que necesite para ello [‘para o seu asseio’] y las bugias necesarias para su iluminacion” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1768. 8 de Dezembro. Fólio 99 frente. Cota: C-58). Temos evidências de que a iluminação não somente funcionava como um requerimento técnico, que possibilitava olhar o cenário e outras zonas do coliseu, para além de ser olhado, mas que tinha o potencial simbólico de transferir um maior capital simbólico para as cadeiras que contavam com ela e para os seus ocupantes. Responde a isto que para a execução de funções teatrais que se consideravam especiais porque visavam comemorar alguma efeméride da família real, alguma vitória bélica ou algum santo, as companhias prometessem aos concelhos que os espetáculos estariam acompanhados de “yluminazion”, como um avanço técnico que fazia subir o preço dos espetáculos destas noites (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1791. 25 de Agosto. Fólio 64 verso-65 frente. Cota: 393). Ao nosso juízo a suba do preço estava condicionado pelas maiores despesas para as *troupes* pelo uso de velas, mas igualmente pelo facto de este ser um acompanhamento ornamental extra que conferia mais polimento e distinção ao espetáculo.

No entanto, o mais comum é que na performance teatral fosse combinado um leque variado de elementos semióticos que sedimentavam a comunicação simbólica afinal produzida. No canónico estudo de Robert Darnton, *The great cat massacre and other episodes in French cultural history* (1985), é inserida a crónica efetuada por um narrador burguês dum desfile efetuado em Montpellier. É muito interessante verificar como esta voz enunciativa repara especialmente em aspetos como a centralidade e a prelação das posições de cada grupo social representado no desfile, com o qual este agente da burguesia era capaz de desvendar a mensagem simbólica que transmitia um elemento semiótico como a posição no espaço. Na opinião do próprio Darnton (1999 [1985]: 120) o objetivo fundamental da organização do desfile era precisamente esclarecer e fixar publicamente a geografia social de Montpellier e as suas hierarquias em virtude do desfile: “A *procession générale* in Montpellier did not stir up fans or stimulate trade; it expressed the corporate order of urban society. It was a statement unfurled in the streets, through which the city represented itself to itself [j]”. Ao lado do espaço, a descrição da procissão revela outros elementos simbólicos que tiveram peso neste evento público performativo e que vimos de analisar, tais como objetos semióticos como a vestimenta e determinados ornamentos e enfeites, que expressaram diferentes hierarquias – e, em última instância, diferente ‘capital simbólico’, diferentes “*dignités*” – pelo uso de tecidos nobres ou de determinadas cores: “Monks had little *dignité* in his eyes. Professors had a great deal. He observed with approval that the Professeurs Royaux of the University of Montpellier **wore crimson satin with ermine hoods** [o carregado é nosso]” (Darnton (1999 [1985]: 121). Com efeito, a soma de todos os atributos e recursos simbólicos comentados num evento público performativo era o que completava o ato de comunicação simbólica, determinando os seus efeitos simbólicos e políticos. No entanto, para esta operação simbólica der certo, como se pode inferir, os componentes semióticos deviam ser corretamente decodificados pelos espetadores teatrais presentes, para o que contribuía a reiteração dos signos utilizados (a

centralidade, a altura, os tipos de enfeites e ornamentos, como as referências mitológicas e o uso do veludo, da cor vermelha, os signos que remetiam à Coroa, etc.).

Em soma, a orquestração na performance teatral dum leque tam variado e sofisticado de elementos semióticos, com capacidade simbolicamente distintiva, para além do facto de o teatro ser a principal modalidade de lazer urbana, faziam da assistência ao teatro umha atividade social altamente valorizada, que podia distribuir benefícios simbólicos entre os assistentes a ela. Alguns testemunhos do período inseridos nos livros municipais dam conta do prestígio que fora acumulando a prática teatral, como quando em 1771 a câmara municipal da Corunha incidiu numha missiva ao Consejo de Castilla –em que defendia a sua aquisição do coliseu de Setaronas possibilidades da atividade teatral para conferir distinção (‘dar lustre’) à cidade. Defendeu o concelho que a operação de compra podia dar “lustre del Puerto marítimo frequentado de naciones extranjeras” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 2 de Setembro. Anexos. Fólio 270verso. Cota: C- 61). Na cidade de Compostela aparece umha afirmação colocada em termos parecidos, ainda que procedendo apesar dum agente reticente à diversão teatral. O procurador geral do concelho, defendendo umha posição contrária à aprovação da licença para Alfonso Nicolini, acabou reconhecendo, criticamente, o sucesso que tinha esta forma de diversão entre as elites da cidade, sendo que a assistência às óperas permitia aos espetadores ‘diferenciar-se’ socialmente, movidos por um sentimento de vaidade:

[J] es perjudicial la admisión de semejante diversión durante el tiempo del curso por la distracción que proporciona a los estudiantes", además de los gastos y menoscabos que resultan a todos los particulares y familias con esta diversión, **pues no queriendo tenerse por menos unos que otros, concurren yndistintamente por un espíritu de emulación y vanidad** [o carregado é nosso] (Arquivo Municipal de Santiago de Compostela. Ano 1777. 7 de Março *apud* Sánchez García, 1997: 89).

Nesta mesma linha, consideramos significativo o fenómeno já comentado de os integrantes do concelho da Corunha quererem agasalhar os agentes políticos estrangeiros de visita levando-os ao teatro e à ópera e presumindo do coliseu público da cidade, como aconteceu com o futuro Felipe de Orléans, convidado a umha função teatral na sua honra (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1775. 20 de Julho. Fólio 101frente. Cota: C- 64). É mui possível que este diplomata francês assistisse aos espetáculos cómicos de Manuel de Lucía, quem na Páscoa do ano anterior se instalara na cidade, obtendo umha licença para continuar durante três anos mais (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 23 de Novembro. Fólio 173verso-174verso. Cota: C- 63).

A performance teatral era, portanto, um mui relevante ato social nas cidades do século XVIII e funcionava *per se* como umha participação teatralizada no espaço público. Dentro desta lógica devemos enquadrar o iluminador episódio na ópera que descreve Choderlos de Laclos no seu romance epistolar *Les liaisons dangereuses* (1801, vol. 4: 238-240, carta 173), em que a Marquesa de Merteuil, umha das personagens protagonistas desta obra, recebia umha estrepitosa admoestação pública da sociedade parisiense ao finalizar o espetáculo de ‘comédia italiana’ a que assistira. Este acontecimento pode ser interpretado como a condena social definitiva da reputação desta representante da nobreza de Paris, umha forma de veredito socialmente compactuado. Prova da enorme relevância –social, simbólica e política- do que se passava durante a performance teatral no período foi que a cena foi descrita no livro por umha

das narradoras com grande prolixidade e atendendo a todos os procedimentos rituais que se davam na performance teatral¹⁷³.

5.2. MECANISMOS DE FORTALECIMENTO SIMBÓLICO DAS INSTITUIÇÕES DE PODER NA ATIVIDADE TEATRAL

A atividade teatral cumpria importantes funções, de índole político-simbólica, para as instituições do campo do poder, especialmente para as municipais, os concelhos. Neste ponto estudaremos os mecanismos de tipo simbólico de que se serviam as câmaras municipais na performance teatral ou nos espaços de gestão teatral para robustecer o seu poder, para logo analisarmos como isto favoreceu a construção dumha “doxa”, que naturalizava umha determinada ordem política (os processos de sujeição e obediência às instituições de poder – de que nos ocuparemos neste capítulo quinto-) e social (a aceitação dumha ordem social hierárquica, que colocava naturalmente no topo às elites nobres e burguesas –questão que abordaremos no capítulo sexto-).

5.2.1. As competências teatrais como garantia de legitimação simbólica para as instituições de poder

Neste ponto conferiremos como a soberania a respeito do governo e da gestão teatral foi mui ambicionada pelas instituições do campo do poder, ao facilitar a sua autoridade simbólica, o que estudaremos a partir dos processos de conflito entre instituições.

Antes de mais, devemos incidir em que a jurisdição da atividade teatral recaia sem exceção nas instituições de governo local, isto é, nas câmaras municipais, auxiliadas pelos corregedores (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólio 92 frente. Cota: C-59). Esta distribuição competencial não evitou que se originassem crises em torno da determinação de quais matérias e aspetos podiam ser decididos por quais instituições políticas, até dentro das próprias câmaras municipais existem discrepâncias quanto às competências de cada ofício. Em certa altura agentes municipais que detentavam um regimento e portanto ostentavam um título nobiliário negaram a possibilidade de que os capitulares sem regimento pudessem ter direito a voto nos plenos em que era debatido qualquer assunto em matéria teatral, como aconteceu em 1793 em que a maioria capitular impediu o direito ao voto dos deputados num tema teatral (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1793. 24 de Janeiro. Fólio 13 frente-15 frente. Cota: C-77) e a mesma restrição foi colocada diretamente pelo alcalde maior ao cargo do “procurador personero”, declarando o alcalde maior que “dicho señor Personero en estos asuntos y materias puliticas no tiene parte”

¹⁷³ A narradora, a senhora de Volanges, expressou, em primeiro lugar, que a Marquesa de Merteuil não recebera nenhuma visita no seu camarote durante toda a encenação –o que, segundo a narradora, era algo mui inusual- e que ao finalizar o espetáculo acudira ao encontro de sociedade posterior que decorria num salão do coliseu de Paris. Ali ocupara umha cadeira, mas observara como todas as damas que ali estavam já sentadas abandonaram o seu lugar para deixá-la sozinha, comportamento que foi aplaudido pelos senhores presentes e que incrementou os murmúrios, que finalmente viraram em vaias para ela. Esta cena de escárnio público enviava umha esclarecedora mensagem simbólica da sua ausência de apoios na alta sociedade parisiense e a sua expulsão dos círculos sociais privilegiados –expressada na condenação à solidão-, até chegar ao repúdio público que transmitia o facto de ter sido vaiada. Fica evidenciada a força representativa desta performance na reação espantada da Senhora de Volanges perante o relato que está contando e que lhe chegara por outrem, pois, ainda sendo nesse momento umha firme inimiga da personagem vexada, era ciente da “cruelle scène que madame de Merteuil a essuyée”, ou “cette situation, vraiment ignominieuse pour elle” (Choderlos de Laclos, 1801, vol. 4: 238-240, carta 173).

(A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1769. 28 de Março. Fólio 25verso. Cota: C-59). Este tipo de lutas evidenciam a elevada consideração política dos assuntos teatrais e o privilégio que se considerava poder tramita-los.

Este tipo de conflitos pola soberania em matéria teatral originavam-se também entre instituições. A Real Audiencia del Reino de Galicia, por meio da figura do seu Capitão general, impujo ao concelho da Corunha uma grave condenação por este desobedecer os seus decretos referentes à questão teatral. O governo municipal da Corunha foi multado por esta instituição administrativa superior com dois mil ducados por cada capitular (em conjunto, seis mil ducados) e três dos seus capitulares foram presos no cárcere do castelo de San Antón. A reação do concelho não se fêz esperar e dois agentes municipais foram escolhidos para se locomoverem à Corte e ali protestarem em pessoa contra o que consideravam uma afronta contra a instituição de governo local: “[j] sus capitulares, à fin de que dean cuenta á su dignidad, y real consejo de semejantes procedimientos solicitando el desagravio de la ciudad” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Outubro. Fólio 141frente- 142frente. Cota: C-61). No recurso do concelho dirigido ao Consejo de Castilla explicava-se que a Real Audiência cometera “muchos abusos”, o mais importante de todos eles ter ignorado a provisão do Conde de Aranda em que todas as providências em assuntos teatrais eram delegadas nas instituições de governo local (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Outubro. Fólio 142frente. Cota: C-61). Sabemos que estas disputas tinham implicações que superavam a discrepância técnica quanto ao exercício das competências no momento em que uma das instituições, neste caso a câmara corunhesa, que era a que se considerava afetada, falava de que fora ‘desautorizada’ “con el mayor desaire a la ciudad, y sus individuos”. Além disto, decidirá informar à Corte por encontrar-se a câmara municipal, ao seu ver, num estado de opressão ao serem “abolidas todas sus facultades” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Outubro. Fólio 141verso. Cota: C-61). Em definitivo a perda de jurisdição teatral era sentida pelas tais instituições política e pelos agentes com cargos nelas como um atentado contra a sua autoridade simbólica, contra a sua legitimação para gestionar a diversão teatral. De aí que, *per negationem*, o contrário, a possibilidade de seguir detendo as faculdades para decidir sobre o teatro nas cidades galegas acabasse funcionando como um privilégio, como um fator de legitimação simbólica para as instituições do campo do poder e como um campo de oportunidades para gestionarem a diversão teatral em seu favor. Por este motivo, ocasionalmente, ainda sendo claro que o conjunto das competências em matéria teatral eram de titularidade da corporação municipal, houve casos, como o precedente, em que a Capitania e Governação do Reino impujo o seu critério sobre as diversões públicas –neste caso em volta da realização dos concertos espirituais durante a Quaresma- sem consultar as câmaras municipais, provocando um grande mal-estar neste organismo local (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 8 de Março. Fólio 32verso-35frente. Cota: C- 78). Aliás, mais uma vez encontramos depoimentos de agentes do poder desta instituição municipal que condenam o desrespeito no plano simbólico com que fora tratado o órgão de governo local, com o Francisco Somoza de Monsoriu que assinalou uma “usurpacion en las facultades que le corresponden a la Ciudad” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 10 de Março. Fólio 36frente. Cota: C- 78). Finalmente ganhou a queixa da câmara municipal corunhesa e a Corte ditaminou que o Capitão e Comandante geral cometera um erro (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 1 de Abril. Fólios 57verso-58frente e 59verso-61verso. Cota: C- 78).

Menos frequentes são as hostilidades entre os concelhos e os corregimentos ou intendentes nesta matéria. Ainda assim podemos apontar para o litígio originado em 1773 entre o concelho

da Corunha e o corregedor, o Marqués de Piedrabuena, dado que este último, tras registrar desordens entre os cómicos, declarou que a sua figura seria a mais indicada para fazer cumprir a ordem na casa de comédias e nom tanto o concelho (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1773. 4 de Janeiro. Fólio 1frente-1verso. Cota: C- 62), apesar de a câmara municipal aduzir que a intervençom do corregedor somente podia ser possível se existir um mandato municipal manifestamente nocivo contra a família real (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1773. 5 de Janeiro. Fólio 4frente. Cota: C- 62). Como em casos anteriores as instituições político-administrativas superiores fõrom o alvo de graves acusaçoms polos concelhos, como a de querer destruír a jurisdiçom municipal: “el señor Marques de Piedrabuena [j] por sostener una Jurisdiccion precaria, y delegada que puede recaher en qualquiera del Pueblo, quiera destruhir la natural de una Ciudad de que VS es Ylustre Caveza” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1773. 5 de Janeiro. Fólio 4verso-4verso. Cota: C- 62). Em 1799 tem lugar um novo dissenso entre o corregedor e o concelho da Corunha pola permissom dada ao agente burguês Juan Francisco Barrié para organizr uns concertos espirituais e volantins, sem contar com a permissom prévia da câmara municipal (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1799. 7 de Março. Fólio 19frente-21frente. Cota: C- 83). O mais relevante foi a resposta da corporaçom municipal que mais umha vez partilhava o sentimento de desautorizaçom ou de impugnaçom simbólica da autoridade da instituição municipal em que se repetem as expressoms ligadas a umha humilhaçom ou afrenta simbólica: “un medio indirecto de barrenar la Probidencia de la Ciudad con sonrojo suio”, “de lo que ia se haze glosa en el Pueblo” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1799. 7 de Março. Fólio 20verso-21frente. Cota: C- 83).

Em resumo, podemos concluir que as intervençoms que visavam proteger com firmeza a potestade executiva do governo teatral consideravam que esta era a chave para poder influir com os maiores pormenores a performance teatral e deste jeito orientá-la para o ganho para estas instituições do campo do poder de maiores réditos simbólicos. Mas, doutro ponto de vista, o modo como decorrem estes desencontros entre instituições parecem indicar que o simples direito às competências governativas teatrais funcionava como umha amostra pública da legitimaçom simbólica destas instituições políticas. Ainda sendo menos tangível esta segunda explicaçom acaba emergindo quando a jurisdiçom teatral dum tal organismo político era colocada em questom e as instituições denunciavam graves ofensas na dimensom simbólica.

5.2.2. A participaçom das instituições de poder na performance teatral como mecanismo de legitimaçom simbólica

Os concelhos como instituições beneficiadas da produçom simbólica na performance teatral

O objetivo deste subcapítulo é analisar como as câmaras municipais incrementárom a sua legitimaçom simbólica graças à sua intervençom na performance teatral, umha vez temos visto como a assunçom da plena potestade em matéria teatral contribuiu igualmente para este objetivo. Nas próximas páginas examinaremos com o principal procedimento simbólico de acumulaçom de capital simbólico consistiu na ocupaçom de determinados espaçoms no interior da casa de comédias, que destacavam polo seu potencial distintivo. Para isto, desvendaremos quais eram os principais espaçoms e sub-espaçoms interiores dum coliseu público galego e qual era

a capacidade de cada um destes lugares para fornecer benefícios simbólicos para as suas e os seus ocupantes.

No interior dos coliseus havia umha complexa estrutura de distribuição de lugares, com distintas zonas e divisões, bem estratificadas tanto na esfera social –no capítulo sexto abordaremos esta questão- quanto na simbólica. Apesar disto, os coliseus públicos da segunda metade do século XVIII seguiam de modo fiel a estrutura das antigas “corralas” (Álvarez Barrientos, 2003: 1482). Sánchez García (1997: 40-41) corrobora que os auditórios comerciais da Galiza urbana desta altura seguiam também o esquema de planta retangular dos corrais de comédias e a introdução da planta circular, específica da arquitetura teatral italiana, sómente chegou bem entrado o século XIX. Assim pois, podemos identificar as seguintes dependências no interior das casas de comédia setecentista. No plano superior do teatro estavam situados os palcos, também chamados “camarotes” ou “aposentos”, reservados aos cidadãos e cidadãs das camadas mais elevadas da sociedade galega. Num nível espacial, e simbólico, inferior estava o lugar exclusivo das mulheres, a “cazuela”, que costumava adotar a forma dum palco consideravelmente largo (Álvarez Barrientos, 2003: 1482), contando com bancos no seu interior, situada por baixo dos palcos, mas próxima ao palco institucional da cidade, o que lhe conferia umha certa distinção. Na altura mais baixa da casa de comédias estava a zona do “patio” ou “platea”. Este era o espaço que, por regra geral, era caracterizado como o mais modesto do prédio teatral por estar ocupado pelos grupos sociais mais populares. Como temos avançado, reflexões das fontes secundárias e um testemunho específico do corpus mostraram que este espaço era ocupado no caso dos auditórios galegos por pequenos comerciantes, artesãos e trabalhadores assalariados (“dependientes”) (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Outubro. Anexos. Fólio 257 frente. Cota: C-61). Tratava-se, portanto, de cidadãos pertencentes a camadas populares –ainda que com suficiente poder aquisitivo como para destinar o seu salário em ingressar ao coliseu- e ao que poderíamos definir como umha pequena burguesia local. Apesar de este ser o espaço com menos capacidade distintiva no plano simbólico, progressivamente foram incorporados recursos para criar diferenças de gradação de prestígio nesta zona, sendo criadas diferentes sub-áreas. Diante exatamente do cenário era o lugar que correspondia às “lunetas”, também denominadas “sillas de brazo”, caracterizando-se esta dependência do teatro por dispor de cadeiras separadas e que destacavam pela sua comodidade, se as compararmos com os bancos da plateia. Perto das lunetas, na zona que correspondia ao pátio ou plateia, as companhias teatrais e operáticas foram instalando humildes bancos para que os espetadores pudessem consumir sentados o espetáculo. Os bilhetes para os bancos tinham um preço inferior aos bilhetes das lunetas, mas, em correspondência, o seu preço era ligeiramente superior aos bilhetes simples do pátio que obrigavam a permanecer em pé no curso de todas encenações teatrais, que por regra geral podiam durar até três horas e média (Sánchez García, 1997; Álvarez Barrientos, 2003).

A partir da primeira descrição do primeiro teatro estável do Reino da Galiza, a “Casa-Teatro” construída por Nicolà Setaro em Ferrol –à qual temos acesso a partir do informe realizado após a ordem de embargo do coliseu pelo corregedor de Biscaia-, podemos ter a certeza de que os palcos eram o tipo de assento predominante no teatro, dada a alta rentabilidade para as companhias e a sua importância em termos de réditos simbólicos. A segunda análise que pode ser feita é que este primeiro coliseu já dispunha de todas as modalidades principais de lugares dos teatros setecentistas, mesmo tendo bancos preparados para a zona do pátio, como refere a crónica do escrivão do concelho do Ferrol. Esta especifica que o coliseu de Setaro estava composto especificamente de 29 palcos (com 16 chaves para os “aposentos”), 11 lunetas, 12 bancos de madeira e 8 bancos para a “cazuela” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de

Nicolás Settaro”. Fólio 4 verso. Cota: C-727-A). Estes som os lugares mais comuns existentes numha casa de comédias pública, mas, paralelamente, o historiador Napoli-Signorelli acrescentou em 1813 mais informaçom ao respeito. Este estudioso teatral abriu o leque dos lugares disponíveis desde os quais era possível assistir às funções teatrais, ao descobrir que polo menos nos teatros de Madrid existia um altíssimo aproveitamento de todos os cantos do interior do coliseu, que eram habilitados e oferecidos como lugares à venda. Com isto respondia-se a umha demanda teatral cada vez maior e, ao mesmo tempo, assegurava-se que podiam ser angariados uns maiores beneficios. Estes sub-espços utilizados como acomodamento estavam em lugares nom originalmente desenhados para o assento de espetadores, adotando a forma de “gradas”, bancos ou escadas, perto dum pequeno “corredor” e dumha “barandilla” (Napoli-Signorelli, 1813: 414-415). Todos eles estavam em cantos extremadamente desconfortáveis e apertados, caracterizados polo elevado número de pessoas congregadas num espaço reduzido (“posti [...] l'un sopra l'altro”, “che pur si riempie di Spettatori”, “all'in piedi affollata”, etc. [Napoli-Signorelli, 1813: 415]). Até certo ponto a ambiçom lucrativa das companhias explicava a multiplicaçom de lugares mesmo em espaços realmente precários e desconfortáveis. Justamente a possível condiçom ilegal ou alegal destes espaços pola sua precariedade, ao nom se acomodarem às diretrizes de segurança dos concelhos, estes lugares pudérom ter “escapado” das classificaçons oficiais dos relatórios das companhias quando à sua oferta de preços de bilhetes realizada aos concelhos. Contodo, no referido ao caso galego, estas som simples especulaçons, pois nom encontramos evidências nem diretas nem indiretas da sua habilitaçom no corpus utilizado.

A ánsia por rentabilizar todo espaço hábil para acomodar espetadores no interior dos edificios teatrais nom estava provocada apenas pola esperança de maiores réditos económicos, patenteia ao mesmo tempo a necessidade de poder discriminar em segmentos de variável capital simbólico o espaço interno teatral. Pode reparar-se especialmente neste fenómeno nos espaços habilitados provisoriamente nas cidades galegas para acolherem a diversom teatral. Nas temporadas em que os coliseus públicos das cidades se achavam numha situaçom ruínosa ou de pouca segurança para o público e portanto fora paralisada a atividade teatral nestes, as autoridades políticas permitirom habilitar espaços alternativos que geralmente tinham outros usos, nom teatrais ou espetaculares. Sabemos que durante toda a década de 80 e até o ano 1791 as funções teatrais e operáticas na Corunha passárom a ser organizadas em prédios de diferente natureza. A partir de alusons esporádicas aos espaços de representaçom todo parece indicar que até a reconstruçom do coliseu público da cidade, o principal espaço para acolher encenaçons foi o armazém do empresário Jerónimo Hijosa, que ainda funcionava como eventual teatro como em 1791 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 22 de Março. Fólio 73frente-73verso. Cota: C- 75). Contodo, no pleno do 1 de Abril de 1785 o empresário cómico Lorenzo Ferzi propom a construçom alternativa dum “tablado” de madeira e a desocupaçom do antigo armazém, o que prova que até daquela mui possivelmente o armazém de Jerónimo Hijosa já era utilizado para a diversom teatral, anos antes de 1789, a data em que situa o início do seu funcionamento o investigador Sánchez García (1997: 99). Ambos os casos partilhavam entre si estas dependências era que, apesar da sua menor flexibilidade para adotar a estrutura interna dum teatro, pois foram concebidos para outros usos, todos eles tentárom incorporar divisons internas que reproduziam com a maior fidelidade possível os principais tipos de lugares assinalados que compunham as casas de comédias públicas. A resposta do concelho à solicitude de licença de Ferzi indica umha tabela de preços para assistir ao auditório provisório que compreendia as tipologias de lugares mais frequentes nas casas de comédias tradicionais com preços específicos para os palcos, para as lunetas ou para os bancos da plateia (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1785. 1 de Abril.

Fólio 180verso-181frente. Cota: C- 71). Em 1789 ainda num espaço teatral provisório erigido pela própria companhia cômica de Juan Solís, porém provavelmente no interior do armazém de Hiosa –como sugere Sánchez García (1997: 87, nota de rodapé) ao indicar que neste ano estivo em funcionamento-, esta solicitou que o concelho fixasse os preços para os palcos, para as lunetas e para as cazuelas (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1789. 8 de Agosto. Fólio 46frente. Cota: C- 74). Os intensos esforços em reproduzir umha complexa distribuiçom interna permitem-nos inferir que a funcionalidade destas divisons nom se reduzia a um plano formal e arquitetónico de otimizar a visibilidade do cenário ou económico-arrecadador, mas obedecia a outras funçons de tipo simbólico.

Resgatando a hipótese das funçons simbólicas que exerciam as várias zonas acondicionadas para a assistência teatral, neste ponto pretendemos verificar a validade desta hipótese e ainda defini-la melhor demonstrando como a posiçom específica ocupada pelas instituições de poder no interior dum coliseu servia a estas para ganharem ou reforçarem o seu crédito simbólico como instituições. Em primeiro lugar, devemos avançar que nom todas as zonas do coliseu certificavam o mesmo potencial para legitimar aos agentes e instituições que as ocupassem. A documentação primária consultada aponta para estas diferenças, ao existir umha correspondência entre zonas concretas do teatro, grupos sociais ocupantes e capital simbólico disponível para ser transferido. O poeta britânico Robert Southey, a partir da sua visita aos teatros corunheses, reflexionava numha carta em 1795 sobre o caráter exclusivo -e portanto com maior potencial de distinçom simbólica- dos palcos e contrapom a este lugar a zona livre da plateia em que se concentravam erguidas durante todo o espetáculo as camadas populares: “The boxes are engaged by the season: and subscribers only, with heir friends, admitted to them, paying a pesetta each. [j] the lower class stand behind these seats [j] . The boxes, of course, hold family parties” (Southey, 1797, Letter II: 9-10).

Cumpre nom esquecermos que nom era apenas que um dado espaço estivesse em melhores condições para fornecer benefícios simbólicos a aqueles assistentes ali situados, igualmente na direçom oposta o capital simbólico que geralmente detentava o grupo social –os representantes das elites urbanas, os oficiais militares, os artesans, etc.- que com maior frequência ocupasse esse espaço afetava à própria capacidade distintiva do lugar. É o mesmo processo a que se referia Bourdieu (1992: 176) quando falava do fator da ‘qualidade social do público’ na atribuiçom de crédito simbólico a determinados modelos repertoriais literários dependendo da adscriçom social dos seus consumidores. Esta reflexom ajuda a explicar a correspondência existente entre o capital simbólico elevado de que gozavam os palcos ou camarotes e a presença estável neste das elites urbanas galegas e maioritariamente dos representantes da fidalguia local, que era o grupo que desde o berço herdara um notável capital simbólico –superior ao que detentavam os restantes grupos sociais- a partir da sua procedência numha determinada casa nobiliária e, principalmente, do privilégio de serem titulados. Aliás, os espaços que tinham menor capacidade para produzir capital simbólico em favor do seus ocupantes –a parte inferior do pátio e, dentro dele, especialmente a zona sem cadeiras- eram aqueles em que se situavam os grupos sociais mais populares, os quais, politicamente, faziam parte dos grupos sociais dominados, súbditos de aqueles que ocupavam os palcos públicos institucionais nos espaços superiores.

Para além do fator da categoria social do público, mais um fator que condicionava o potencial simbólico de cada parte do coliseu era o preço fixado para cada umha das partes e sub-partes interiores da casa de comédias. Este indicador permitia distinguir simbolicamente os espetadores e as instituições assistentes. O primeiro registro da solicitude de licença de Nicolà Setaro é um dos documentos mais completos quanto à exposiçom de preços, de aí que permita examinar a vinculaçom entre quantias de bilhetes e o grau de distinçom simbólica de cada lugar.

Encontramos nesta representação a seguinte tipologia de lugares: os palcos, os espaços mais exclusivos cujo acesso era o que tinha maior valor económico (diferenciando o primeiro palco do segundo no preço do abonoamento por temporada, com uma diferença que chegava a ser de 200 reais). Logo destes em função da exclusividade e da sua carestia seguia o espaço das “lunetas” e já depois segundo o valor afixado por Setaro ia o lugar da plateia e, por último, a “casuela”, com um bilhete cujo preço era a metade do bilhete da plateia:

1. Por los palcos del primero piso 600 reales vellon y dos reales de entradas por persona.
2. Por los palcos del segundo piso 400 reales y dos reales de entrada por persona.
3. Las Lunetas de temporada 150 reales
4. Las Lunetas diarias – a 8. reales
5. Los abonados para la platea a 20 reales cada mez
6. Las entradas para la platea [j] a 4 reales
7. Las entradas para la cazuela a 2. reales (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólho 87 reto. Cota 377).

Em termos gerais a maioria das solicitações de licença ajustavam-se a esta distribuição diferencial de preços. No entanto, a seleção de preços elaborada por Nicolà Setaro discrepava minimamente a propósito de alguns lugares específicos. O bilhete da cazuela pelo geral costumava ter uma quantia igual –como se observa na tabela de preços de Antonia Díaz nesse mesmo ano de 1770 (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Sem data. Fólho 120 frente–120 verso. Cota: 377)- ou até superior ao bilhete da plateia. Prova disto é que em 1794 Alfonso Nicolini estabeleceu uma compartimentação num espaço já privilegiado, o das lunetas, reservando uma secção para o público feminino a que chamaria as “Lunetas de Mugerres”. Para esta zona estabeleceu um bilhete dumha quantia de dois reais e médio, quando o bilhete simples da cazuela e o bilhete para o pátio estava a um real (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1794. 28 de Junho. Fólho 64verso-65verso. Cota: 394).

Em resumo, as listagens de preços das solicitações de licença coincidem em atribuir o preço inferior de entre todos os bilhetes ofertados à zona do pátio (pode ser consultado entre outros muitos documentos a relação de preços de Antonia Díaz em 1790 [A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1790. 13 de Agosto. Fólho 53verso. Cota: 387]). No extremo contrário, o preço mais elevado correspondia em todas as tabelas de preços à estância dos camarotes. É revelador que na queixa elaborada pelo concelho da Corunha contra a decisão do Consejo de Castilla de privilegiar a continuação da atividade na cidade da companhia italiana de óperas de Nicolà Setaro um dos argumentos aduzidos fora o elevado preço dos bilhetes dos espetáculos de Setaro para a zona dos “palcos”. À luz disto advertia o concelho que isto tinha como consequência que os bilhetes dos “aposentos” fossem difíceis de custear até para os agentes de maior condição social, mesmo chamando a atenção para o possível risco de ruína económica para estas famílias privilegiadas: “[...] con los mas esclarecidos Caballeros, que con dificultad podran soportar los costes diarios de los Palcos para las Operas sin un visible daño de sus familias y Casas” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólho 256verso. Cota: C- 61). Apesar do maior esforço económico, o carácter socialmente restritivo dos camarotes, impelido por estas quantidades económicas elevadas, era o que levava a julgar este espaço como detentador de elementos de distinção, ao existir uma equação que conetava as despesas concretas no consumo teatral e o capital simbólico mobilizado (Bourdieu, 1994, 1979). Em resumo, quanto maior era o esforço económico, implicando uma maior exclusão social, maior era o capital simbólico que passava a estar em jogo, disponível para ser transferido

para os espetadores e as instituições que podiam financiar a sua entrada neste espaço privilegiado.

Mas não chegava com possuir os bens económicos suficientes para custear o aluguel deste espaço. Isto explica o fracasso de alguns representantes da burguesia na sua pretensão de arrendar um palco para a temporada teatral – assunto que trataremos especificamente no capítulo sexto – porque ainda que tinham capital económico suficiente, não estavam providos do capital social e simbólico necessário para estabelecer os contatos políticos que podiam facilitar o aluguel desta zona do coliseu, que era a mais ambicionada. Em consequência, ainda que a possibilidade de aceder a estes lugares privilegiados incrementava imediatamente o capital simbólico de aqueles que podiam sentar neles, era, paradoxalmente, necessário partir da posse dum notável capital simbólico prévio para poder usufruir desta opção. Atendendo às oportunidades económicas e de acumulação simbólica que ofereciam os camarotes, as companhias sempre se preocuparam por alargar a sua capacidade ou realizar reformas que garantissem o seu perfeito acondicionamento. Já no primeiro desenho arquitetónico do coliseu de Setaro em Ferrol o empresário italiano forneceu um prédio teatral de 29 palcos. Mas resulta ainda mais esclarecedor que o comerciante grossista instalado no Ferrol e posterior gestor teatral Ventura Taxonera, em 1791, quando se ocupou da reconstrução do coliseu teatral, a única transformação acometida na esfera arquitetónica foi o acrescentamento dos palcos, passando de 29 a 36 palcos no total (Sánchez García, 1997: 58).

Simultaneamente, teve lugar aos poucos um processo mais profundo de estratificação e segmentação dos espaços interiores do coliseu, que revelava a vontade de discriminar melhor as posições e avaliar com maior *finezza* o valor simbólico de cada lugar individual. Estas distinções produziram-se principalmente nas zonas privilegiadas dos coliseus e tiveram o seu correlato nos preços dos bilhetes. No que respeita aos palcos, os do primeiro andar – denominados na documentação com diferentes nomes, “palco alto”, de “primer orden” ou “primer piso” – tornaram-se os mais privilegiados e com um bilhete mais caro, enquanto que ao “palco bajo”, de “segundo orden” ou de “segundo piso” correspondia, em todas as tabelas de preço que incluíam esta separação, um preço inferior: “Cada Palco bajo por temporada de mes doscientos quarenta reales y doce por diario; Cada uno de los segundos, u altos doscientos reales por mes, y diez de diario” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1806. 26 de Junho. Fólio 170verso-171frente. Cota: 397). Encontramos estas segmentações igualmente no interior destes sub-espacos e afetando à cadeira concreta ocupada, como se observa na oferta de preços colocada por Alfonso Nicolini em 1794 e que afeta à zona dos palcos e das lunetas:

Los Palcos desde el numero uno al diez y ocho a catorce reales diarios

Desde el numero diez y ocho exclusive hasta el treinta y seis a diez Reales y medio

Las Lunetas desde el Numero 8 hasta el sesenta a cinco reales y medio

Y medio desde el sesenta y uno hasta el completo de dichas Lunetas a quatro reales y medio (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1794. 28 de Junho. Fólio 64verso-65verso. Cota: 394).

Esta decisão da companhia de Nicolini de delimitar mais ainda os preços, que é repetida por outras companhias, pudo estar motivada pela vontade de obter uns ganhos superiores com esta segmentação, mas o que nos parece mais interessante é como a variação de preços se ajustava ao critério da posição dos assistentes nas cadeiras. Deste modo, por ordem de prelação, as cadeiras situadas numa posição mais central e com melhor visão sobre a função – as mais adiantadas e próximas ao cenário – eram aquelas mais caras, descendo o preço

gradualmente em funçom disto. Esta lógica aparece com maior clareza na explicaçom da proposta de preços de Bartolomé Alegre que explicita que as lunetas situadas nas primeiras filas de bancos eram as que correspondiam com um preço superior e *vice-versa*: “Cada Luneta de los quatro primeros Bancos ochenta reales al mes y quatro de diario, las restantes a sesenta y cinco rreales por mes, y a tres de diario [j] ” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1806. 26 de Junho. Fólio 170verso-171frente. Cota: 397).

O que se privilegiava nas cadeiras mais próximas da cena e polo qual havia que pagar nom parece que fosse, quanto menos unicamente, a visom mais nítida da peça teatral. Tendo em conta a escassa altura dos prédios teatrais na Galiza deste período, que respeitavam a estrutura doméstica e a altura das casas vizinhas, ainda que aproveitassem no máximo a profundidade (Sánchez García, 1997: 46 e 68), podemos deduzir que a experiência do consumo da peça teatral desde os palcos do segundo andar quase nom diferia em qualidade do consumo desde os palcos do primeiro andar. Porém, parece mais verosímil que o privilégio consistisse no direito a sentar numha posiçom mais visível de todos os pontos do coliseu, podendo ostentar publicamente esta posiçom como umha forma de distinçom. Isto é especialmente visível na análise que realizaremos na continuaçom do palco da cidade, sobre o qual os arquitetos reconhecem que a centralidade e a visibilidade do palco da cidade era um objetivo perseguido por estes (Camp, 2009: 501-503). Em relaçom com isto, os palcos do primeiro andar contavam com mais um elemento de distinçom, neste nível era no qual se situava o palco oficial das autoridades municipais, portanto, fora da questom da visibilidade do espetáculo, a possibilidade de sentar nas proximidades do poder oficial era um elemento mui poderoso de obtençom de capital simbólico.

A valorizaçom simbólica de cada lugar do teatro e o seu potencial como catalisador de capital simbólico era “comunicado” também por umha linguagem formal baseada em elementos decorativos e arquitetónicos, como temos examinado neste capítulo em diferentes tipos de eventos públicos performativos, como nas reunions das Juntas do Reino, entre outros. De igual jeito, na performance teatral a modulaçom da qualidade, da elegância e da exclusividade dum espaço através dos seus elementos decorativos podiam acrescentar um maior capital simbólico aos agentes e instituicons ali situados. Seguindo a correspondência colocada entre espaços internos e capital simbólico disponível, os palcos como espaço interno mais distintivo demandavam umha série de condiçons formais mínimas que garantissem a sua sumptuosidade ou no mínimo um cuidado ornamental maior que no caso das restantes dependências teatrais. A descriçom que inclui o documento de embargo do teatro ferrolám de Nicolà Setaro remete para o uso nestes assentos de pinturas, materiais nobres como a madeira ou objetos decorativos complementares como bastidores de madeira no que atende à zona das lunetas (que lhe seguia em distinçom e exclusividade, embora os bancos acondicionados para esta estância fossem simplesmente “largos y lisos”, a diferença dos palcos sem incluirem nengum motivo específico (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 5frente. Cota: C-727-A):

[...] segun se halla en la calle de la Magdalena destta dha villa enttre las de la viuda de Don Agusttin Salomon Difuntto y Rosa Quijano Vecinos de la villa de la Graña y compone de pyso **veinte y nueve Palcos y onze lunettas todos Pinttados [j]** **para El Servicio de las lunettas** Diez y seis **bastidores de la referida madera con sus letras pinttadas** [o carregado é nosso] (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 5verso. Cota: C-727-A).

Mais umha circunstância que contribuía para o potencial distintivo das partes do coliseu era o nível de privacidade e exclusividade que ostentava cada espaço interno no coliseu. Sob esta perspetiva, os palcos multiplicavam a sua capacidade socialmente distintiva mediante mecanismos arquitetónicos que possibilitavam separar os espetadores ali acomodados dos espetadores dos espaços circundantes: “Cada palco tenía una división o mampara de madera a media altura que lo separaba de los vecinos, así como un cierre o respaldo trasero” (Sánchez García, 1997: 49). Porém, era importante que estes elementos arquitetónicos nom impedissem que os seus ocupantes fossem observados desde qualquer lugar porque era precisamente o reconhecimento dos outros ao acesso de determinados agentes e instituições a certos espaços, caracterizados de certa forma, o que possibilitava a operação de transferência de capital simbólico. Estas divisões físicas suturavam separações físicas e de ordem social e simbólico em favor dos ocupantes dos “aposentos”. Em lógica com o examinado até aqui, a parte da plateia que foi assinalada como a mais prejudicada em termos de capital simbólico era a zona que se caracterizava por umha maior austeridade e sobriedade ornamental, que devia emular a aparência humilde, sem nengum tipo de luxo, dos assistentes populares aqui concentrados. Assim sendo, este lugar nom contava com nengum elemento decorativo e mesmo no que se refere à parte em que foram instalados os ‘bancos da plateia’, dotados dum capital simbólico minimamente superior aos lugares para ficar em pé do pátio, estes eram da madeira mais comum e com a mesma madeira para todo o conjunto dos assentos: “Doze bancos de madera de Piño lisos de una tabla con tres pies cada unoss onze bancos de la misma madera con sus respaldos *Y asientos de la propia madera*” (A.M.F. *Expedientes de Teatro*. Expediente 1. Fólio 5reto. Cota C-727). Um aspeto que ia de mãos dadas ao luxo e ao requinte formal era a questom da confortabilidade. Por este motivo, o estudioso da arquitetura Soraluze Blond (1988: 29) aduz como os lugares reservados para o povo, as camadas mais humildes, para além de serem os espaços mais periféricos, apresentavam importantes incomodidades. Em troca, como ele mesmo opom, os lugares ocupados pelas elites burguesas requeriam de largos espaços, fastuosos e confortáveis, como “vestíbulos” e “Porches”:

Aspecto que no deben olvidarse del teatro a la italiana, es su función de centro de reunión de la burguesía recuperado de nuevo para su propio uso, demandando salones, amplias estancias, vestíbulos, porches, etc... mientras el pueblo llano era relegado a las más altas zonas de la sala, con mala visión, peor audición, escaleras de acceso secundarias, entradas independientes, bancos corridos, espacios incómodos, etc...

Caso existisse algum tipo de dúvida da função simbólica destes itens que focavam o requinte formal e a confortabilidade, o seguinte documento ratifica a pertinência da discriminação destas questons para as câmaras municipais, obrigando ao cumprimento por parte das companhais de indicações que reafirmavam as hierarquias sociais e simbólicas entre grupos e instituições. Em coerência, a seguinte ordem do concelho de Ferrol proibiu que os lugares mais modestos, a plateia, portarem qualquer elemento arquitetónico ou ornamental suscetível de indicar distinção. Assim, por exemplo, umha ordem do concelho ferrolá do 27 de Julho de 1770, em resposta à solicitude de Nicolà Setaro, é mui significativa a este respeito, ao ter exigido a esta companhia italiana que nom acrescentasse nengum tipo de decoração na plateia que pudesse ser interpretada como um objeto com potencial distintivo, sendo ameaçada que do contrário será retirada a licença de representação: “[...] **Que en los Asientos de Platea, no ha de aver preferencia ni distincion de Asientos, y personas;** [...] A cuías condiciones se arreglará Irremediabilmente vaxo las quales se le concede, el citado permiso; y no en otra forma

[o carregado é nosso]” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 27 de Julho. Fólio 89 reto. Cota 377).

A suma de todos os critérios comentados denotadores dos vários níveis potenciais de legitimação simbólica dos lugares em jogo –a condição social dos assistentes de cada lugar, o preço dos bilhetes, a posição e as características arquitetónicas e formais dos lugares- permitem-nos estabelecer a seguinte comparação de extremos. Definimos dum lado a plateia como um espaço com uma capacidade mínima para transferir capital simbólico, que mesmo poderia chegar a reduzir o potencial simbolicamente distintivo dos agentes e das instituições que concorressem à diversão teatral. Desta perspetiva, se um representante das elites assistisse a uma função teatral desde o pátio teria lugar um relativo deterioramento do seu capital simbólico, embora o nível de desgaste dependesse de muitos fatores em jogo. Isto ajuda-nos a provar que, ao lado do *status* social dos agentes ocupantes -possivelmente o fator mais conclusivo na definição do capital simbólico dos espaços teatrais-, os elementos derivados da tipologia formal e económica dos lugares não devem ser negligenciados na operação de transferência simbólica. Doutro lado, apontamos com determinação para o espaço dos palcos como aquele em que era disponibilizado um maior volume de capital simbólico. Esta circunstância permite ratificar que não era uma questão irrelevante a escolha pelas câmaras municipais desta zona específica do coliseu para fixar de modo permanente o lugar oficial desde o qual assistir às performances públicas teatrais, ao ponto de batizar o camarote concreto que ocupavam como o ‘palco da cidade’.

Além do mais, sendo a zona dos palcos a mais distinguida era o “palco de la ciudad” –que no Ferrol pela consideração diferente do núcleo era chamado “palco de la villa”- o espaço que, de entre todos os assentos do coliseu, acumulava de modo específico o maior capital simbólico. Esta era a forma mais frequente para a sua designação no corpus utilizado, ainda que na bibliografia secundária costumasse ser denominado como ‘palco de autoridades’. Outras variantes comuns na documentação primária eram “palco de su presidencia” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1799. 3 de Julho. Fólio 57 frente. Cota: C- 83; A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 15 de Dezembro. Fólio 243 frente – 244 verso. Cota 377) ou “palco para presidir las funciones o de la ciudad” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1770. 27 de Outubro. Fólio 95 frente-96 frente. Cota: C- 60). Todos estes termos associam inseparavelmente esta parte concreta do teatro com a instituição municipal que governava a cidade ou vila em que estava radicado o coliseu, contribuindo para vincular o nome do palco com a função política e simbólico-representacional efetuada pelas instituições políticas locais.

A norma era que todos os coliseus públicos reservassem um palco principal para a corporação municipal. Contudo, as fontes secundárias relatam como nos teatros de Madrid, dado o poder gerencial que tinham as confrarias e hospitais que impediam qualquer privilégio das corporações municipais, o concelho teve que lutar pela reserva dum “apartamento” próprio e para a sua gratuidade para os regedores da cidade assistentes, o que em suma só conseguiu de modo permanente na segunda metade do século XVIII (Cotarelo y Mori, 1917: 208). Por este motivo, é citada uma contratação com a companhia italiana Francisco Bartoli em que chegamos a encontrar inserida pelo concelho à companhia a obrigação de ceder um palco para a representação do governo da cidade, verificando que este não era um direito ainda adquirido (“daría a Madrid un balcón libre para ver las funciones de su compañía” [Armona y Murga, 1998 [1785]: 264]). As reivindicações neste sentido do concelho de Madrid remontam-se a inícios do século XVII e levam à tona a relevância da posse dum palco municipal próprio, dirigindo uma solicitude ao rei por este motivo, ainda que finalmente esta não prosperasse

polo poder e pressom dos hospitais. Neste escrito, descreve Armona y Murga (1998 [1785]: 175) que se alegava que outras cidades de menor dimensão sim dispusessem de palco de representação e, o que é mais significativo em termos de comunicação simbólica, fazia-se notar através desta comparação que nesses casos os palcos da cidade tinham “mayor adorno y distinción que los demás del común”.

Mais um indício sólido da importância do lugar ocupado pelas instituições do campo do poder procede da análise dos regulamentos de 1786 relativos ao Teatro de los Caños del Peral, que sintomaticamente passava a enumerar as posições concretas nos palcos correspondentes atribuídas a cada agente que detentava um cargo numa instituição política sediada na cidade¹⁷⁴.

Regressando às características concretas do palco da cidade, devemos observar como neste espaço eram mobilizados todos os elementos semióticos –posição, iluminação, traços arquitetónicos e ornamentais- com que se podia fortalecer simbolicamente um determinado espaço. Em primeiro lugar, este palco distinguia-se dos restantes pela sua centralidade e pela identificação com símbolos das instituições oficiais. Este era o lugar principal, visível desde qualquer cadeira e posição da casa de comédias e diferenciado simbolicamente (Camp, 2009: 501-503) e portanto também o espaço mais ambicionado, como veremos. Panill Camp (2009: 501-503) na sua análise das explicações do arquiteto Charles-Nicolas Cochin a propósito do seu *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie* (1765) colocou o foco neste tipo de espaço. Camp advertiu que Cochin se preocupara, mesmo nos seus planos mais primigénios, de dotar o palco central, a “loge du Roi”, da melhor vista sobre o cenário, decidindo igualmente enfeitar este palco com um toldo com um cortina para o diferenciar dos palcos vizinhos, situando-o numa posição simbolicamente superior através destes objetos diferenciais, o “[...] central loge, which is distinguished from its neighbours by a draped canopy visible in a reverse transverse section [j]”). Em boa medida, os avanços das investigações em Física, nomeadamente na esfera da óptica e da acústica, favoreceram de modo geral e principalmente desde 1780, na opinião de Camp (2009: 494-495) um maior investimento nas condições de acomodamento e de qualidade sensorial na receção da obra pelo espectador, o que por seu turno incidiu na melhora de todas as condições consumo pelos espetadores, de modo ainda mais marcante no caso dos palcos principais¹⁷⁵.

Acrescentado ao anterior, fundamenta esta tese o facto de os arquitetos desta época incidirem nos seus trabalhos e informes nas questões de natureza ornamental, inserindo indicações específicas, mostrando como se combinavam elementos semióticos como a posição ocupada no auditório com outros de tipo decorativo e representacional. Mais uma vez remetemos para o testemunho completo do poeta Robert Southey (1797, Letter II: 10) quanto a como era o palco de autoridades corunhês, ao destacar nele a distribuição espacial central e principal na sala teatral e alguns importantes detalhes ornamentais: “The centre box, over the

¹⁷⁴ “XXVII. Al Corregidor y Ayuntamiento se destina el Palco de frente del Teatro: y si la Junta de Hospitales tuviese por gravosa la falta de su precio, se rebaxará del rédito que se pague á la Villa por el mismo Teatro.

XXVIII. Al Magistrado se le destina el Palco primero de la primera orden, entrando por el Patio, á la mano derecha, con una división para subalternos y dependientes, y salida pronta al Patio, Aposentos y Vestuario en qualquiera urgencia.

XXIX. La Junta de Hospitales tendrá su Palco en la misma primera linea, entrando por el Patio, á mano izquierda, con las comodidades, salidas y divisiones que el antecedente, destinado al Alcalde de Casa y Corte, siendo estos dos los únicos Palcos gratuitos.

XXX. Asimismo se reservarán hasta la una del día tres Palcos de privilegio ú orden para el Sr. Presidente ó Gobernador del Consejo, el Corregidor, y Hermano mayor de los Hospitales, pagándose siempre que se ocuparen por los precios eventuales; y pasada dicha hora sin aviso al Asentista, podrá este disponer de ellos” (Cotarelo y Mori, 1917: 415).

¹⁷⁵ “Paying particular attention to the second half of the period that witnessed France's push to renovate its theatre architecture, I intend to argue here that theatre architects looked to optics – the science of light and vision – for a representation of space proper to the theatrical spectator” (Camp, 2009: 496).

entrance of the pit, is appointed for the magistrates, covered in the front with red stuff, and ornamented with de royal arms". Em coerência, o enfeitamento e a conservação arquitetónica e ornamental deste palco foi sempre um assunto prioritário para o governo municipal –ao ponto de estabelecer normativamente que a manutenção e o aprimoramento deste camarote –por exemplo com enfeites e “bugias”, isto é, com velas- era competência exclusiva do governo municipal-, sendo tratado periodicamente nos plenos, como temos conferido em páginas anteriores com exemplos concretos da documentação corunhesa (consulte-se A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*). Fôrom encontrados acordos similares que atingiam desta vez à figura do Capitão general do Reino, dispondo o acondicionamento dum palco autónomo para este cargo superior, por exemplo com os dinheiros restantes da festividade da Candelaria (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1804. 5 de Julho. Fôlio 218 frente-218 verso. Cota: C- 84) ou como quando em 1795 era aprovada a dignificação da parte ornamental do palco do Capitão general, assinalando aspetos tam precisos como “algunos papeles pintados” de que “se alla faltoso” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1795. 15 de Julho. Fôlio 51 frente-51 verso. Cota: C- 79).

No que respeita ao elemento de distinção indicado do preço dos bilhetes, neste caso o mecanismo funciona de modo inverso, pois não é o elevado preço do ingresso a este camarote o que determina o seu carácter exclusivo, mas o privilégio de os seus ocupantes não estarem obrigados pelas companhias a pagarem nenhum bilhete.

O capital simbólico emanado por este espaço afetava aos lugares que o circundavam e teve como consequência que os assentos situados nas redondezas deste palco tivessem um preço especial, superior, o que funcionava como uma espécie de devolução dos benefícios simbólicos recebidos: “10ª Las Lunetas para Mugeres que Caen sobre el Palco de la Villa, las podrán veneficiar a dos rreales vellon por cada opera, todos los demas Asientos de la Cazuela y Patio no pasarán de real de vellon por cada obpera” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2*. Disposicións para a boa orde do teatro. Ano 1795. 24 de Outubro. 49 verso. Cota C-727).

As lutas pela ocupação dos lugares simbolicamente mais distinguidos

Como consequência da maior distinção simbólica dos lugares assinalados, o acesso aos palcos e por cima destes, ao palco da cidade, era mui rígido e supervisionado, devendo os assistentes cumprir uns estritos requisitos, que quanto aos palcos se centravam no capital simbólico e social dos agentes e no que atende ao palco da cidade, além destes capitais, deviam detentar um cargo político específico dentro da corporação municipal. Estes filtros, que funcionavam como mecanismos de exclusão e de distinção simbólica, são identificados pela totalidade dos assistentes às funções teatrais. Por este motivo, este reconhecimento social do processo de exclusão contribuía para dotar os agentes e as instituições ocupantes dum capital simbólico que os catalogava dentro das elites sociais urbanas e, a propósito dos espetadores do palco da cidade, acrescentado a isto, como representantes legitimados do poder. Esta associação simbólica era sem dúvida mui atrativa para muitos agentes sociais, de aí que, à medida que se consolidava e multiplicava o gosto pelo espetáculo teatral e a suspeita em volta dos benefícios simbólicos que oferecia a diversão aumentavam os espetadores que ambicionavam ocupar estes lugares. A principal consequência disto foi o crescimento exponencial da concorrência pelo acesso a estes espaços simbolicamente privilegiados, o que, por seu turno, faz corroborar a potencialidade destes espaços como dadores de capital simbólico.

O requisito essencial para obter o aluguel dum destes camarotes para toda a temporada era, como é sabido, que o indivíduo ou a família interessada pudesse demonstrar um dado capital simbólico suficiente, condição estipulada pelo concelho e difundida de modo literal pelos editos que publicava: "[j] reservando [a câmara municipal] adiccionar en el edicto lo mas que corresponda a la quietud sosiego y orden que deben obserbar los Concurrentes como tambien **en punto al arrendamiento de Palcos á personas de honradez y distinción** [o carregado é nosso]" (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1792. 16 de Julho. Fólio 115frente-115verso. Cota: 393). Paulatinamente, como foi indicado, os critérios que determinavam a consideração do capital simbólico foram virando cada vez mais laxos, de jeito que, se no início os palcos só eram abertos a famílias da fidalguia, posteriormente representantes da burguesia –geralmente aqueles empresários que reuniram uma importante fortuna e ganharam progressivamente um reconhecimento social– foram admitidos para ocupar estes espaços. A consequência mais direta disto foi o incremento da demanda, provocando, a partir da década de 90, os primeiros problemas pela elevada concorrência que deram lugar a verdadeiras guerras pela admissão nos “aposentos” do teatro. Ante esta pressão social, os concelhos articularam novos mecanismos visando favorecer um acesso mais plural, que não estivera restringido às velhas famílias da fidalguia local, pois estas, como temos explicado, estabeleciam contatos prematuros com as companhias tirando proveito dumha relação próxima –como foi visto no caso do operista Nicolà Setaro–, o que lhes permitia efetuar as reservas dos palcos antes de que estes estivessem à venda para o público geral. Para quebrar estas dinâmicas as câmaras municipais deram umas novas instruções às companhias teatrais e operáticas. Estas obrigaram as companhias a deixar sem reservar um número de palcos mínimos liberados –o que começou a ser aplicado também às lunetas, o seguinte lugar em termos de potencial simbólico–, que eram dispostos à venda no momento de cada função. Além do mais, ditaminaram que estes lugares foram sorteados, evidenciando a finalidade clara de garantir uma maior diversidade social dos assistentes que os disputavam, o que muito provavelmente ia em detrimento das velhas elites fidalgas:

Respecto de que en el día de mañana se dà principio a las diversiones teatrales; Acordo la Ciudad de que los seis Palcos que quedan para arrendar al Publico, no se execute a ningun sugeto hasta las Once de el día, a cuyo tiempo concurriendo muchas personas en solicitud de ellos se sorteen; Y asi mismo Acordò queden para arrendar al Publico doce Lunetas [...] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 19 de Abril. Fólio 73verso. Cota: C-78).

Este tipo de medidas não evitou que existissem inúmeras brigas entre agentes sociais concretos, intensificadas na década de 1800, que denunciavam as companhias por lhes resultar impossível atingir o aluguel dalgum destes palcos. A isto respondem as reclamações interpostas em 1800 no concelho da Corunha pelo empresário Juan Francisco Barrié (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre las reclamaciones hechas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/39) assim como pelo agente militar Pedro Ribadulla y Prado (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre la solicitud de Pedro Ribadulla y Prado”. Cota: 8418/44) ou as solicitudes perante as instituições do poder para a adjudicação dum palco realizadas no ano a seguir pelo tesoureiro do exército, Nicolás Labaggi (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Correspondencia entre o Capitán xeneral e o Correxidor sobre la solicitud de Nicolás Labachi [sic]”. Cota: 8421/7) e no 1803 por um número de agentes ainda maior, tanto de origem fidalga, como o Marqués de Almeiras, Ramón Mosquera, Francisco Javier Mada y Pardo e María del Carmen Cisneros, viúva de Pedro Martín Cermeño, antigo Capitán general do Reino, possivelmente com maiores dificuldades para adquirir estes lugares, quanto burguesa, o médico Vicente Antonio Posse

(A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitudes de adxudicación de palcos”. COTA: 8421/18). Regressaremos a estes pleitos dadas as suas implicações nas transformações sociais, porém a sua enunciação aqui já deixa ver a envergadura dos conflitos desta natureza e, em consequência, os elevados benefícios simbólicos que se tiravam do facto de ocupar um lugar específico e nom outro.

No caso do palco da cidade podemos afirmar que este era o lugar que assumia umha maior distinção e que por este motivo apresentava as maiores restrições a respeito do seu acesso. A documentação administrativa decretava que somente os agentes da instituição de governo local podiam estar sentados neste lugar destacado e, dentro da corporação municipal, apenas os agentes comissionados para a gestom teatral tinham um lugar garantido no seu interior, como esclarece umha provisão do corregedor corunhês (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 3 de Novembro. 31 de Dezembro. Fólio 162verso. Cota: C-62). Quanto a este assunto nom existe umha ordem explícita que nos indique quais cargos municipais tinham assento garantido neste lugar, do que sim temos a certeza é de que este era ocupado polo alcalde maior e por aqueles capitulares elegidos na assembleia municipal para a responsabilidade de gerir todos os assuntos ligados ao teatro –estamos a falar dos capitulares comissionados para o teatro ou “deputados de comedias”-. Mesmo outros agentes das mais altas instâncias políticas representantes da Coroa, por exemplo o próprio Governador e Capitán general do Reino ou o corregedor nom tinham um lugar reservado neste espaço e costumavam situar-se num palco independente, que, porém, todo aponta a que estava situado nas proximidades do palco de autoridades. O mesmo acontecia com outros cargos políticos de menor hierarquia como os alcaldes do crime que, por ordem do Consejo de Castilla, deviam ter um palco atribuído no primeiro andar, no nível em que se situava o palco da cidade (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. Sem data. Anexos. Fólio 218frente. Cota: C-61). Ainda nom sentando no palco da cidade, a figura do Capitán general tinha devido ao seu cargo um capital simbólico transferido que lhe permitia ocupar outro lugar independente, ainda que sabemos que os palcos escolhidos para as figuras políticas de máxima orde sempre gozavam de centralidade e distinção, como é explicado no caso do palco do intendente: “Y teniendo presente la Ciudad las Conozidas y distinguidas Circunstancias de este Cavallero y su Caracter” [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 14 de Abril. 48verso. Cota: C-66]]. Isto mesmo pode ser verificado em 1776 quando o Governador e Comandante de Armas Félix Oneille solicitou ao concelho o acesso a um palco na medida da sua distinção simbólica e ele mesmo propujo que a instituição municipal lhe cedesse o palco do antigo corregedor, também situado numha posição central (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1776. 12 de Dezembro. Fólio 142frente-143frente. Cota: C-64). Acrescentado a isto, é sintomático que o Consejo de Castilla num ditame especificasse que só no caso de a figura do Governador geral adotar atribuições de presidente da Real Audiencia de Galicia estaria eximido de pagar o aluguel do palco asignado, nom conferindo de modo automático privilégios institucionais específicos, como a gratuidade (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 10 de Abril. 46frente. Cota: C-66), de que si gozavam os regedores municipais.

A este respeito, é mais conclusiva a última comunicação que o concelho corunhês manteve com o Comandante de Armas Félix Oneille em que a câmara corunhesa lhe ofereceu de modo pontual, a ele e mais a outros ministros da Real Audiencia de Galicia, a opção de assistir à diversom teatral no palco da cidade “quando Gusten” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 14 de Abril. 48frente-48verso. Cota: C-66). A expressom deste convite indica, em primeiro lugar, que estes cargos políticos dumha administração politicamente superior em competências nom tinham, contodo, um acesso automático a este

espaço. Por outro lado, a formulação deste tipo de convite como umha deferência permite deduzir que estamos ante um oferecimento que pode fornecer capital simbólico a aqueles que o receberem, pois do contrário, os agentes dumha instituição municipal subordinada em termos exclusivamente administrativos nom ousariam realizar esta proposta. Estas questões podem ser observadas com maior clareza num convite de características similares em termos de confrontação de cargos administrativos, que enviam os integrantes da corporação municipal ferrolá às máximas autoridades na cidade das instituições monárquicas do Exército e da Marinha:

Asimismo Acordaron. Que los sseñores don Juan Josef Caamaño y don Phelipe de Senrra en rrepresentazion de este Aiuntam.to y mas de que estan entendidos pasen a ofrecer el Palco de la villa, asi al exxcelentissimo señor Capitan General de Marina de este departamento como al señor Governador Militar de la Plaza (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1791.1 de Setembro. Fólio 66frente-66verso. Cota: 393).

Por último, encontramos também entre os agentes das instituições de poder o surgimento de lutas como resultado da desconformidade destes a respeito dos palcos gerais, nom institucionais, que lhes foram atribuídos, por acharem que estes nom tinham um capital simbólico avonde elevado em correspondência com a sua condição social. Assim sendo, o Comandante de Armas e Capitão general, Félix Oneille num escrito ao concelho colocara umha série de condições para confirmar o seu regresso ao coliseu, que se resumiam na possibilidade de escolher um palco que fosse decente e adequado ao seu *status* social ou do contrário adiaria a sua ausência do espetáculo (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1776. 12 de Dezembro. Fólio 143frente. Cota: C-64). Em Barcelona, identificara Roger Alier (1990: 367-368) umha confrontação semelhante entre vários capitulares do concelho a propósito do direito a ocupar um lugar no palco da cidade. Era discutido se os “diputados del común”, que a diferença dos regedores nom tinham a obriga de ostentar título nobiliário, podiam gozar do privilégio de assistir às funções teatrais desde a “llotja de l’Ajuntament”, confirmando o que temos fundamentado até aqui.

A Coroa como instituição beneficiada da produção simbólica na performance teatral

Ainda que tenhamos defendido que as principais instituições políticas que beneficiáram da organização regular de temporadas teatrais fñrom de modo inequívoco as câmaras municipais, as diversões teatrais ajudáram a seguir alimentando a legitimidade do poder da Coroa espanhola num momento político especialmente incerto. Esta legitimação tivo lugar, de modo particular, nas encenações dedicadas à glória da família real, porém, em todas as funções teatrais a monarquia estava presente na sala teatral pola via de diferentes elementos semióticos inscritos em ocasiões no próprio auditório. Quanto a esta última via, temos examinado o testemunho de Robert Southey (1797, Letter II: 10) assinalando que o palco da cidade do coliseu da Corunha estava em 1797 enfeitado as armas reais que remetiam à Coroa espanhola.

No curso de certos acontecimentos especialmente importantes para a monarquia e, por regra geral, de signo positivo para a instituição (o fim dumha guerra, o nascimento dum novo membro real, qualquer efeméride da família real, etc.), era costume que a Coroa enviasse reais ordens a todos os concelhos do reino, instando-os a organizarem festejos comemorativos na honra da casa real (atividades musicais e para-teatrais, missas, desfiles, fogos-de-artifício, iluminações, etc.). Estas provisos reais tinham caráter de norma, sendo obrigado o seu

cumprimento pelas autoridades locais, como explicitou o alcalde maior do Ferrol em 1783 ao receber umha real cédula para festejar o assinamento da paz com a Inglaterra e o nascimento dos dous infantes gémeos Carlos e Felipe, filhos de Carlos IV (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1783. 8 de Novembro. Fólio 69frente. Cota: 380). Noutros casos eram as companhias teatrais e operáticas as que, *motu proprio*, aproveitavam a ocasiom dalgum evento feliz para a família real, como os indicados, para persuadir os concelhos para autorizarem funçons extraordinárias em que os preços acordados para os bilhetes fossem algo mais elevados por estas encenaçons estarem dedicadas à Coroa e serem organizadas com maior sumptuosidade e artificiosidade técnica, como era exigido pelas autoridades. Como resultado desta invocaçom à excecionalidade real, as câmaras municipais, por seu turno, fõrom mais benevolentes com as companhias. Um bom exemplo disto foi a solicitude aprovada para a companhia de Bartolomé Alegre para efetuar um espetáculo teatral no Ferrol de 1800 dedicado à rainha María Luisa de Parma, coincidindo com o seu santo. Aliás, na própria solicitude enviada ao concelho era aludido em diferentes ocasiõs o seu nome e, contra o costume habitual, fora indicado o título da peça que ia ser encenada e que tinha como protagonista a outra rainha europeia, umha das mais poderosas do período, Catarina II a Grande, Imperatriz da Rússia (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1800. 21 de Agosto. Fólio 122reto. Cota: C-727). Assim sendo a formaçom cómica acrescentou os seguintes elementos excecionais cénicos e decorativos: “todas las precisas Decoraciones que en si tiene Nuevas, Musica marcial y multitud de Comparsas, juntamente con la Yluminacion que contribuirá en parte à llenar el todo de una celebre y escogida funcion en aplauso de tan Feliz dia” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1800. 21 de Agosto. Fólio 122reto. Cota: C-727). A todas as luzes a dedicatória real e a sofisticaçom do espetáculo funcionárom como um atrativo reclamo para o governo local. Ramón de Arana (1906: 127) informou de que, fora do coliseu, a efeméride fora comemorada no Ferrol com umha receçom política e militar, com “salvas de la artillería” e sons marciais das bandas militares.

Para além do anúncio de estas encenaçons serem realizadas especificamente para maior glória da família real, o que por si mesmo funcionava como um canal de legitimaçom da Coroa, em tanto instituiçom que ficava no imaginário coletivo como destinatária do espetáculo, a participaçom simbólica da casa real podia ser intensificada por objetos simbólicos visíveis que remetessem para o esplendor desta instituiçom –frescos, ornamentaçons, pinturas, etc., como a das armas reais que figurava no palco municipal da Corunha-. O vestígio mais plástico disto foi a colocaçom dum retrato portátil do rei durante o espetáculo de comédias organizado polo empresário Manuel Jover o 4 de Novembro de 1772 na Corunha, que permitia que a figura real estivesse presente, mesmo *in absentia*, e recebesse os benefícios simbólicos dumha encenaçom na sua honra. No pleno em que foi autorizada a licença para a formaçom cómica fõrom dadas indicaçons específicas quanto a como devia aparecer o retrato, para além de ser indicado que este era o modo de proceder comum em todo o Reino de Espanha: “[...] poniendo alli el Retrato de S.M. bajo de su Dosel con la iluminacion correspondiente interin dura la diversion como se acostumbra en todas las Ciudades de España donde asisten Compañías comicas [j] ” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 29 de Outubro. Fólio 141frente-141verso. Cota: C- 62). Outro aspeto relevante é que o retrato estava envolto em elementos simbólicos que denotavam distinçom, tais como um dosel para enquadrar e dar mais destaque à ‘presença’ real e a iluminaçom. Além do mais, atendendo às circunstâncias, um novo pleno discutiu a suba de preço solicitada polo empresário, o que o concelho finalmente autorizou assinalando umha série de melhoras quanto a como devia ser exposto o retrato real, evidenciando a importância simbólica destes aspetos formais. Assim sendo, mandárom que a

“efígie” do rei aparecesse na encenação teatral com umha boa iluminação e que “se haia de poner vajo docel con el maior lucimiento” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 3 de Novembro. Fólio 145frente-145verso. Cota: C- 62). A partir dumha crónica realizada polo regedor Francisco Somoza de Monsoriu sobre o desenvolvimento dos atos comemorativos organizados pola cidade da Corunha em 1783 pola declaração de paz com Inglaterra e o nascimento dos infantes Carlos e Felipe, podemos saber que a utilização do retrato do rei como amostra pública de reconhecimento foi um recurso recorrente e tratado com muitíssimo cuidado polas autoridades municipais, em tanto representação fidedigna da grandiosidade do monarca. Por isso nom surpreende a quantidade de enquadramentos, iluminações e ornamentos associados à realza –o trono, os trofeus, a “cornucopia”, a cor carmesim...- com que era exposto este retrato no espaço público:

[J] en los Balcones de ellas, que se hallaban perfectamente adornados con el Retrato de S. M. bajo un Dosel magnifico, y un Trono elevado, à donde se subia por unas gradas, que principiando en el pavimento llegaban hasta las ultimas Ventanas al frente principal de el Edificio (Somoza de Monsoriu, 1784: 13-14).

La ultima noche de la Iluminacion encargada se colocó en el Balcon de el medio de el Frontis de la *Real Fabrica* el Retrato de el Rey nuestro Señor, adornado con varios Trofeos Reales bajo un Dosel de Damasco carmesí con sus Cortinas correspondientes, seis Hachas, ocho Cornucopias con sus luces, y veinte y quatro Bujias bajas de Iluminacion (Somoza de Monsoriu, 1784: 22-23).

O historiador francês Roger Chartier (1990: 163-166) dedicou um capítulo do seu estudo referencial *Les origines culturelles de la Révolution Française* sobre as condições que tornárom possíveis o estalido da Revolução de 1789 ao assunto da representação da Coroa e as suas implicações, intitulado justamente “Le portrait du roi”. Para Chartier (1990: 138-166) é extremadamente relevante encarar o estudo das representações simbólicas da figura real e da sua família nos grandes eventos públicos performativos, para além de nas representações que entravam na vida quotidiana francesa, por exemplo a partir do cunho da esfinge real nas moedas, etc. Além disto, defende Chartier (1990) que certas transformações nas estratégias de aparecimento do monarca na vida pública precipitárom o descontentamento e as primeiras revoltas contra a monarquia francesa.

Com efeito, se como aponta Álvarez Barrientos (2003: 1482) “todas las obras tendían a dar una imagen de la Monarquía”, visavam “ofrecer al ciudadano una imagen de autoridad y gobierno unificada, que se proyecta en todos los edificios y obras que se emprenden en aquellos años”; ao nosso ver, esta mesma vontade aparece em todas as ações públicas performativas nas quais a Coroa pretendia consolidar a sua legitimação e autoridade simbólica, inoculando na população um sentimento de fidelidade e obediência à figura da família real. Como explica Bourdieu (1994: 107) aludindo ao Estado –o que neste caso é equiparável para a Coroa-, esta instituição suprema do campo do poder pretendia penetrar nas estruturas mentais subjetivas por meio de “schèmes de perception et de pensée” aparecendo como umha instituição instituída que naturalizasse as suas condições de potestade, fazendo “oublier qu’elle est issue d’une longue série d’actes d’institution et se présente avec toutes les apparences du *naturel*”, o que, do nosso ponto de vista, conseguia através deste tipo de eventos performativos entre outras vias e procedimentos, como podem ser os próprios repertórios teatrais. Segundo Maravall (1972: 308) é comum a produtores teatrais como Gracián, Saavedra, Lope ou Calderón, que incluíam a intervenção da monarquia nas suas peças com umha finalidade sublimadora e mística. Isto passava, em suas palavras, por representar a realza numha posição de “misteriosa

superioridad”, com mediações ‘sobrenaturais’ que serviam para restaurar a justiça e a felicidade e dar exemplo pedagógico a outras personagens com os seus valores virtuosos.

Portanto, apesar do poder simbólico que detentava a Coroa partindo do seu funcionamento como instituição política mais poderosa, este organismo precisava alimentar permanentemente a sua legitimidade para governar através de recursos simbólicos, mais ainda nas cidades afastadas da Corte, do núcleo irradiador *par excellence* de produção simbólica em favor da família real. Por contra, o negligenciamento a propósito da proteção da soberania real num plano simbólico levava acarretada, como estudou Chartier (1990), uma paulatina plebeização das figuras reais, uma observação crítica e humanizada do seu comportamento e uma progressiva deslegitimação do seu poder, privado da aura mística real. Este pesquisador analisou as escolhas realizadas por Louis XIV no que respeita à desatenção dos atos de comunicação simbólica com os seus súbditos. Na França anterior a este período a ‘dignitas monárquica’ fora devidamente cuidada com representações em que a família real aparecia envolvida dum halo de carácter místico e sagrado, sendo alimentado através de recursos alegóricos o ‘mistério real’: “Même au plus beau temps de la société du cour, même s’il a perdu quelque chose de sa signification constitutionnelle, le rituel du sacre maintient, dans son effectuation, sa représentation et sa trace, la croyance en l’irréductible singularté du mystère royal”, até sem ser necessária a presença física do rei para mobilizar os efeitos simbólicos e políticos desejados (Chartier, 1990: 158). No entanto, Louis XIV realizou mudanças na elaboração dos rituais simbólicos que envolviam o rei, por exemplo, a representação do monarca passou de ser inequivocamente divina a uma representação mais humanizada e carnalizada, renunciando ao peso abstrato e metafórico que tradicionalmente acompanhava o aparecimento régio, e privatizou importantes práticas rituais performativas. Algumas destas ações performativas que antigamente se passavam no espaço público em cerimoniais específicos passaram a ser realizadas no espaço fechado da Corte, sem testemunhas do povo, e o monarca, em geral, reduziu os seus comparecimentos públicos: “La moindre présence du roi au milieu de ses sujets comme la raréfaction des rituels d’État (du simple fait, d’ailleurs, de la longévité des roi) distendent le sentiment de la participation à une histoire commune” (Chartier, 1990: 165). O povo, ao ficar excluído da história real sacralizada, foi retirando a sua aliança com a Coroa e a manifestação do seu respeito, obediência e legitimação simbólica. Esta mesma análise é válida para as instituições políticas municipais, o que incide nos interesses que estes organismos políticos tinham em seguir alimentando a atividade teatral e as práticas performativas que estas favoreciam e de onde se forneciam simbolicamente.

Porém, não devemos esquecer que durante este tipo de atos performativos realizados na honra da Coroa, ao estarem presentes as figuras reais pela via simbólica e alegórica, o capital simbólico produzido em favor da instituição da Coroa, também acabava redundando nas instituições do campo do poder que aparecessem vinculadas à monarquia na tal performance. Deste ponto de vista podemos entender o intenso apoio concedido pelas câmaras municipais a todas as funções teatrais ou festejos organizados para maior glória da Coroa espanhola, assim como que todos os objetos simbólicos que remetessem para a sua representação sempre estivessem fisicamente muito perto da posição ocupada ou dos símbolos do governo municipal. Por isso o retrato do monarca foi colocado no palco da cidade entre as autoridades políticas municipais presentes na função da comédia ou nos festejos descritos por Somoza de Monsorriu (1784: 69-70) a efígie do monarca foi colocada nas “Casas Consistoriales”, quer dizer-se, no prédio que era a sede da câmara municipal.

O objetivo final da assimilação dumha “doxa”

Os processos de produção e acumulação de capital simbólico eram ativados nos atos performativos em que os agentes e as instituições do campo do poder participavam, como acontecia durante as encenações teatrais públicas. A comunicação simbólica tinha umha função política clara porque, como temos tentado demonstrar, tinha a capacidade de suscitar efeitos de natureza política (Bourdieu, 1977: 407-408). A função política nos sistemas de comunicação simbólica era impulsionada do seguinte modo: quando o ato comunicativo era efetuado com eficácia o capital simbólico produzido era assimilado polos agentes e instituições do poder que assumiram um rol distintivo no ato comunicativo e este capital simbólico transformava-se em “poder simbólico”, um “pouvoir quasi magique qui permet d'obtenir l'équivalent de ce qui est obtenu par la force (physique ou économique)” (Bourdieu, 1977: 410), “méconnaissable, transfigurée et légitimée, des autres formes de pouvoir” (Bourdieu, 1977: 411). Assim sendo, Bourdieu (1994) define o “Estado” como o lugar por excelência de concentração e de exercício do poder simbólico. Para ele o mecanismo de conversão em poder simbólico é, no fundamental, a conclusão dum processo coletivo de ‘reconhecimento’ baseado na construção dumha ‘crença’ comum. Em suas palavras, a produção de crença é umha operação que depende de ‘atos subjetivos de reconhecimento’, sendo a confiança –a “*fides*” como potência- e a “*auctoritas*”, elementos chave do processo, de aí que consideremos que durante a performance teatral se podem verificar algumas destas práticas subjetivas de reconhecimento:

Le capital politique est une forme de capital symbolique, *crédit* fondé sur la *croyance* et la *reconnaissance* ou, plus précisément, sur les innombrables opérations de crédit par lesquelles les agents confèrent à une personne (ou à un objet) les pouvoirs mêmes qu'ils lui reconnaissent.

[J] elle [la “*fides*”] est le produit d'actes subjectifs de reconnaissance et, en tant que crédit et crédibilité, n'existe que dans et par la représentation, dans et par la confiance, la croyance, l'obéissance (Bourdieu, 1981: 14).

O acontecimento teatral, ao tratar-se nesta altura dum evento público que reunia a cidadãos e cidadãs com habitus mui diferenciados funcionava como um cenário idóneo para a conformação de sentimentos coletivos –crenças- e de consensos, como reconhecem agentes teatrais do período. Poirson (2009: 535-536) recolhe o depoimento do produtor teatral francês Louis-Sébastien Mercier que na sua obra de 1781 intitulada *Tableau de Paris* –que empregaremos como fonte em repetidas ocasiões-, confiava no teatro como um espaço privilegiado de comunhão da multidão social, ao defini-lo como “le seule point de réunion qui rassemble les hommes” (Poirson, 2009: 535-536). A este respeito julgamos que resultava imprescindível para os interesses do campo do poder contar na performance teatral com a presença de público socialmente diverso –as elites sociais assistentes nos palcos e os espetadores do pátio- que, em última instância, representasse a heterogeneidade do povo da Corunha e do Ferrol. Doutro lado, a presença na plateia de espetadores de condição mais popular, em comparação com a adscrição social dos assistentes dos palcos ou das lunetas, por exemplo, permitia sustentar a operação da troca de capital simbólico porque, dumha perspetiva estruturalista, era condição imprescindível para a existência de espaços simbolicamente distinguidos que existissem outros com menor potencial legitimador e de que os primeiros se ‘distinguiam’.

Mas no que atende às potencialidades da comunicação simbólica para criarem efeitos políticos adverte Bourdieu (1982) que para que o processo de legitimação simbólica, de crença, der certo os agentes e instituições envolvidas deviam detentar previamente umhas condições mínimas de autoridade simbólica, o que no caso dos agentes do campo do poder participantes na performance teatral estava assegurado em virtude dos cargos políticos que ostentavam. Em sua opinião para a fortuna da assimilação da crença importavam as posições nos campos dos agentes e das instituições e as relações que mantivessem a respeito doutros agentes e instituições, pois todo isto condicionará a (pre)disposição para a crença (Bourdieu, 1977 : 408, 410). Em consequência, o reconhecimento por parte do público presente dos agentes que ocupavam o palco principal como representantes das instituições de poder municipal era um requerimento necessário para conferir a legitimação simbólica mobilizada pelas práticas performativas. Para além disto, determinadas ações performativas levadas a cabo polos ocupantes do palco da cidade (o simples facto de sentarem no camarote central do auditório, no mais visível e no que tinha maiores enfeites e signos que o vinculavam ao poder real, as vestimentas que levavam, a autorização do início do espetáculo com a sua chegada ao palco, as ordens que transmitiam aos guardas, etc.) de modo reiterativo (lembramos a condição da iteratividade das ações consideradas performativas) a todas as luzes contribuíam para o incremento de capital simbólico destes agentes e das suas instituições representadas e a transformá-lo em poder simbólico e legitimação da sua governabilidade.

O recurso da performance teatral permitia às instituições do campo do poder renovarem as circunstâncias da sua legitimação simbólica, condição imprescindível para a sua sobrevivência no poder, como temos visto a partir de Chartier (1990) e o seu estudo da importância dos processos simbólicos no declínio do regime monárquico francês. Assegurar a legitimidade simbólica dos organismos políticos e dos agentes do poder que os lideravam implicava o reconhecimento como governantes pela maioria social e a aceitação do “contrato” segundo o qual o povo obedecia os regulamentos e os mandatos que por eles eram ditados.

Umha importante consequência destes procedimentos simbólicos mobilizados na performance teatral era que as práticas performativas nom somente comportavam umha transferência de legitimação simbólica, mas também naturalizavam, em virtude da estruturação e divisom hierárquica, perfeitamente visível no plano espacial do teatro, entre os agentes representantes das instituições do campo do poder (os que se sentavam nas alturas, no palco da cidade, e cujo rol político era governar), situados por cima dos grupos sociais dominados, que eram os que ocupavam o pátio e cuja função política era ser governados, obedecer. Todo isto transmitia umha ordem política ideal que era a que interessava que fosse cumprida e respeitada. Esta arrumação política e simbólica foi a que foi denominada por Bourdieu com o conceito de “*doxa*”. A “*doxa*” pode definir-se como um sentido comum socialmente interiorizado por cada indivíduo, umha “*ordre gnoséologique*” que coincide coletivamente na interpretação do mundo social devido a um “*accord possible entre les intelligences*” (Vid. Bourdieu, 1977: 407), fenómeno que Foucault (1997: 22) prefere explicar como o resultado dos processos de elaboração dos discursos de verdade. Trataria-se dum manual de instruções que rege todas as dinâmicas dos campos e que, por meio de recursos de dominação simbólica, é assimilada, consciente ou inconscientemente, por todos os agentes dum campo. Provavelmente no livro *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (1994) foi onde melhor esclareceu o conceito Bourdieu (1994: 128-129), no seu pensamento em torno da construção estatatal das mentalidades, em que o investigador a equiparou ao conjunto de princípios normativos de visom e divisom da realidade, que, sempre coincidem com o ponto de vista dos dominantes, que é imposto como universal e natural em virtude dum consenso acrítico. Todo isto fai com que funcione como um ‘senso comum’ primigéneo ou o que os filósofos

femoneológicos chamáram a ‘atitude natural’, sendo umhas ‘estruturas cognitivas e avaliadoras idênticas ou parecidas’ comuns aos sujeitos universais, ainda que com particularidades em função da escala territorial (Bourdieu, 1994: 128-129).

O mesmo Bourdieu (1994: 138) incide em que fôrom as instituições e todo tipo de plataformas do Estado, através da organização política e social, as que instituírom estes princípios de visom e divisom, mediante operações de produção e reprodução (“action formatrice de dispositions durables” [Bourdieu, 1994: 124-126] e com todos os meios coercitivos ao seu dispor para punir os atos que a subvertessem até conseguir que esta fosse inconscientemente aceite (“la doxa acceptée par tous comme allant de soi” [Bourdieu, 1994: 138])). Neste sentido, defendemos que os procedimentos de comunicação simbólica que temos analisado neste sub-capítulo contribuírom para proteger e seguir contribuir para umha certa ordem dóxica que comportava que os súbditos normalizassem o poder simbólico dos agentes do campo do poder e a sua condição de subserviência, de subordinação política e simbólica. Assim pois, estes mecanismos simbólicos funcionavam como ‘instrumentos de imposição e legitimação da dominação’ (Bourdieu, 1977: 408) e impunham umha “imposition masquée” da ordem dóxica (Bourdieu, 1977: 410). Neste sentido, os mecanismos de ‘submissão dóxica’ eram muito menos violentos –e, como dirá Foucault (2012 [1975]) muito mais ‘económicos’– do que as ações repressivas e coercitivas dispostas pelas instituições do campo do poder (Bourdieu, 1994).

Apesar do afirmado, estes mecanismos de submetimento com procedimentos simbólicos nom eram infalíveis. Com certa frequência no período temporal que nos ocupa aparecerom exemplos de incumprimento da ordem dóxica, de revoltas e movimentações contra as instituições do campo do poder na própria sala teatral, que fijo com que os agentes do campo do poder desenvolvessem, também no espaço teatral, novos mecanismos e dispositivos aperfeiçoados para prever ou erradicar este tipo de insubordinações. Esta questão, que é o objeto principal do próximo sub-capítulo, permitirá-nos aprofundar nas condições da imposição naturalizada da ordem dóxica fazendo uso da atividade teatral.

5.3. MECANISMOS NORMATIVIZADORES E DISCIPLINARES NA ATIVIDADE TEATRAL

O desafio consiste em analisar outro tipo de estratégias implementadas no espaço teatral que, para além dos mecanismos de fortalecimento simbólico vistos no sub-capítulo, tivérom como razão de ser a proteção dum *statu quo* por meio da fixação social dumha “doxa” com procedimentos inovadores de controlo, disciplinamento e punição do público teatral, representante da própria população urbana.

5.3.1. Fundamentos das políticas ilustradas de controlo da população urbana

Para compreender como a partir da segunda metade do século XVIII, dentro e fora do espaço teatral, é implantado sistematicamente e em domínios mui diferentes um programa de disciplinamento da sociedade urbana é preciso previamente entender quais os discursos hegemónicos das Luzes que trouxérom a licitude da intervenção e constrangimento sobre o corpo social. Julgamos que umha das ideias chave que está por trás da assimilação das novas práticas disciplinares é o conceito político de ‘felicidade pública’. Do nosso ponto de vista, este conceito funcionava como um objetivo ideal que deva guiar todas as políticas ilustradas

empreendidas por qualquer instituição do campo do poder –na dimensão da Coroa ou na dimensão local- e consistia no estabelecimento das condições necessárias para potencialmente garantir aos súbditos e súbditas o acesso a um estado de bem-estar coletivo. Podemos avançar que à luz desta conceitualização política foram legitimadas decisões intervencionistas no plano da segurança pública, que visavam emendar aqueles comportamentos normativos interpretados como nocivos e pouco exemplares, da perspectiva dumha ética ilustrada, para o conjunto da população. Em segundo lugar abordaremos algumas destas práticas que se pretendiam perseguir de modo coercitivo e que, em última instância, tinham a ver com um elevado índice no século XVIII, como sugerem diferentes investigadores, de comportamentos impugnadores e desobedientes a respeito das instituições do campo do poder e do seu código normativo. Estas condutas atacavam o ‘estado de direito’ ao negligenciar e incumprir sistematicamente as leis e ordens políticas, fazendo ruir a credibilidade do sistema governativo e a capacidade soberana das suas instituições e das armas de que se serviam.

O conceito de felicidade pública e o programa de ideias ilustrado de controlo e organização social

A noção de ‘felicidade pública’ aparecia com profusão nos depoimentos públicos dos *idea makers* que sustentavam o discurso ilustrado ao igual que nas intervenções levadas a cabo pelos agentes políticos municipais. Entendia-se que para atingir este bem último era preciso levar a cabo políticas ativas de desenvolvimento económico e industrial, medical, de infraestruturas, de segurança, de beneficência, etc., que também abrigavam, perseguindo este mesmo fim, medidas de natureza repressiva ou coercitiva. Isto explica que este período fosse especialmente ambicioso e dinâmico quanto à aplicação de novas formas de organização das cidades –a arquitetura racional, a iluminação, a canalização das águas, dos esgotos, dos cemitérios, etc.-, quanto à criação de novas instituições que visavam melhorar a sociedade –as sociedades económicas, de agricultura, de amigos do país, etc.-.

Este conceito aparece constantemente reivindicado no corpus utilizado, invocado como argumento em favor da implementação dumha determinada posição no debate político, no intuito de convencer da utilidade da medida exposta porque esta visava garantir a felicidade da população. Também servia como parâmetro à hora de quantificar o mérito social dum determinado agente, em função do contributo realizado na dada sociedade. Assim, quando o empresário de chapéus de procedência francesa Juan Francisco Barrié declarava num escrito dirigido à câmara municipal corunhesa as virtudes que o faziam merecedor dum palco no coliseu público, este utilizou especificamente o tal conceito, auto-apresentado-se como “un Comerciante de honor que tiene dado pruebas nada equívocas del interes que toma en la felicidad del Reyno” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamaciones feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39). Um trabalho referencial no Reino da Galiza foi o discurso político-legal de Francisco Somoza de Monsoriu, intitulado *Estorvos, i remedios de la riqueza de Galicia* (1775) e nele é referida em numerosas ocasiões a noção de ‘felicidade pública’, certificando a vitalidade deste conceito entre os *idea makers* galegos. Aparece utilizada para defender a conveniência da aplicação de determinadas propostas económicas, jurídicas ou políticas realizadas por Somoza de Monsoriu. Resulta mui revelador que nas primeiras linhas do seu prólogo (“Este discurso intitulado: *Estorvos, i remedios de la Riqueza de Galicia*, busca **la felicidad de nuestra Patria** en la autoridad de su mejor Hijo [o carregado é nosso]” [Somoza de Monsoriu, 2007: sem página, “Prólogo” do primeiro discurso]) assim como no primeiro parágrafo em que começa o texto

reflexivo deste agente político e intelectual corunhês ("NO HAI FATIGA MAS [sic] justa en el hombre, que la que tiene por primer objeto **la felicidad de la Nacion propia** [o carregado é nosso]" [Somoza de Monsoriu, 1775: 1]) seja já utilizado, nom por acaso, o conceito de felicidade como um estado que deve impor-se na pátria, na 'naçom própria', entendida esta como coletividade social. Se isto nom está tam claro nestes exemplos ou quando afirma que "Por tan sencillos rumbos llegaremos a **la felicidad de Galicia** [o carregado é nosso]" (Somoza de Monsoriu, 1775: 152, segundo discurso), resulta menos inequívoco na seguinte ocorrência quando o autor expressa quais as qualidades que devem ter os corregedores. Estes últimos devem ter o talento e a perspicácia para enxergar o melhor caminho para assegurar as 'comuns felicidades', quer dizer-se, para garantir as condições de felicidade que devem ser partilhadas por todos: "Han de ser unos hombres desprendidos de contemplaciones artificiosas, acostumbrados a defender la Justicia, i distinguir sus lauros, amantes de los aplicados, i con nociones de su gloria, capaces al fin de alcanzar a la primera vista todos los rumbos **de las comunes felicidades** [o carregado é nosso]" (Somoza de Monsoriu, 1775: 29, segundo discurso).

Podemos concluir a partir dos usos vistos que estes pivotavam em torno do compromisso ético e político das instituições políticas ilustradas de atingir umhas condições mínimas de bem-estar e progresso para as populações setecentistas, o que afetava a aspetos da vida económica – a insistência no impulsionamento de medidas de desenvolvimento económico- e da vida privada dos cidadãos e cidadãs. A ideia de felicidade pública estava tam interiorizada que fijo parte de documentos legais e políticos desta altura em diferentes reinos e nações estrangeiros, incorporada à primeira página da "United States Declaration of Independence"(1776) redigida por Thomas Jefferson. Foi enunciado o "pursuit of happiness", a busca do bem-estar, como um dos 'direitos inalienáveis' de todo ser humano, ao lado do direito à vida e à liberdade. Do mesmo jeito, na França o Marquis de Chastellux publicou o ensaio, *De la félicité publique ou considérations sur le sort des hommes dans les différentes époques de l'histoire* (1772), que teve grande sucesso na Europa e que aparece citado pelo Duque de Alba numha correspondência trocada com um escritor parisiense em que o primeiro, aliás, se interessava pela produção filosófica existente em torno da questão da 'felicidade pública' (Sarraihi, 1979: 168). Todo isto prova que era um conceito vivo no debate de ideias do período e que chegou a ser incorporado como axioma por certas instituições do campo do poder. No tempo atual os teóricos políticos Antonio Negri e Michael Hardt (2009: 376-383) resgataram este conceito dedicando-lhe um capítulo específico, "Instituting happiness", no seu livro *Commonwealth* (2009) e colocaram em destaque as potencialidades contemporâneas da noção política de 'felicidade pública' interpretada como o sucesso das condições de bem-estar para a coletividade social (a este respeito estes autores realizaram um *aggiornamento* desta ideia conforme o seu programa teórico, elaborando a noção de 'felicidade comum'). Segundo Negri e Hardt (2009: 377) esta noção tem as suas raízes nas teses ilustradas de Denis Diderot, Bernard de Fontanelle ou Thomas Jefferson, como temos citado, ainda que se tivesse vinculação com o "gaudium" de Spinoza, como umha alegria da multidão que multiplica as capacidades dos seus integrantes. Acima disto, incidem na ideia de que a 'felicidade pública' era para estes pensadores o "primary object of government" –boa prova disto é a inclusom no texto político-jurídico fundador dos Estados Unidos de América- e, sobretudo, "a collective good, perhaps the ultimate collective good" (Hardt e Negri, 2009: 376-377). Em consequência, a partir destas reflexões e da própria inclusom desta noção na "Declaração de Independência dos Estados Unidos de América" todo nos leva a pensar que o interlocutor a quem ia dirigido este anseio de bem-estar era o conjunto da população –norte-americana, francesa, espanhola, galega, etc.-, sem importar o grupo social a que cada um pertencesse, ainda que, como veremos, esta pretensão nom fosse implementada

do mesmo jeito, nem com as mesmas garantias, para todas e todos. Outro elemento que nos induz a esta interpretação é a intensificação das políticas filantrópicas e caritativas –as quais, como temos examinado, mesmo constituíam uma justificativa recorrente no apoio dos espetáculos teatrais- e que tinham como alvo fundamental as camadas populares e marginais urbanas, o que não obstava para a aplicação com estes coletivos de métodos coercitivos.

Além do mais, resulta consubstancial à ideia de ‘felicidade pública’ que assomara no período das Luzes a crença ou a confiança nas possibilidades de avanço económico, científico e moral das sociedades. Neste sentido Foucault (2004: 83) afirma que esta é uma das principais características dos discursos teóricos setecentistas, a promessa da “*croissance simultanée et proportionnelle de la capacité technique à agir sur les choses, et de la liberté des individus les uns par rapport aux autres*”. Coincidem Hardt e Negri (2009: 377) ao apontar que a ‘felicidade pública’ não era um estado conquistado, mas o “*spur to desire, a mechanism for increasing and amplifying what we want and what we can do*”.

Do outro lado, Foucault realizou uma revisão da etapa das Luzes, intitulada *Qu’est-ce que les Lumières* (2004), que partia do texto com o mesmo título em alemão, *Was ist Aufklärung?* (1784) de Immanuel Kant para oferecer uma perspectiva crítica desse desejo de progresso em todas as ordens sociais, que trouxe, em troca, do seu ponto de vista, uma perda aos poucos de liberdades e de autonomia de ação nas camadas mais populares em nome da promessa de bem-estar e progresso. A este respeito para poder ser elaborada esta reflexão sobre o desenho de uma melhor sociedade foi necessário, à luz de Foucault (2004: 65), que operasse uma grande mudança na articulação das propostas filosóficas, ao tratar-se da primeira vez em que estas tinham como alvo a reflexão sobre o tempo coevo ao pensador, sobre a contemporaneidade, sendo este o elemento que melhor definiu o caráter inovador da obra de Kant e dos pressupostos defendidos pelos agentes do campo do poder, o que explica, por seu turno, a sua firme vontade revisionista e reformadora. Assim sendo, um dos pontos fulcrais que chega Kant a propósito da sua compreensão do “*Aufklärung*” é a vontade de abandonar a ‘minoridade de idade’, a recusa de qualquer forma de tutela acrítica, para abraçar a coragem de aplicar a razão crítica (“*Aude sapere*”) a todos os domínios do conhecimento, atingindo os que podiam ser observados e razoados com os seus próprios olhos, isto é, aqueles de que participavam no seu presente (Foucault, 2004: 66). Neste estudo de Kant o tempo presente é balizado autonomamente na reflexão filosófica de Kant, sem ser comparado com outros estádios temporais passados, como fora o método de abordagem filosófica mais utilizado até a data, porque um dos objetivos fundamentais do ensaio de Kant é conhecer com maior rigor a contemporaneidade¹⁷⁶. Esta escolha tem uma extremada relevância para Foucault (2004: 84) porque inaugura a entrada na Modernidade do saber filosófico, ao funcionar como a primeira ‘ontologia sobre nós mesmos’.

À luz desta ideia não surpreende a quantidade de projetos que surgiram, impulsionados pelo campo do poder do período, para procurar uma melhora ufanista do presente na dimensão demográfica, económica, política, cartográfica, social, etc. Respondem a isto instituições reformistas fundadas nesta altura no Reino da Galiza: a “Real Academia de Agricultura” [1765], o “Real Consulado Marítimo y Terrestre” da Corunha [1785], a “Real Junta de Policía” [1791] na Corunha; as “Sociedades económicas de amigos del país”, como a de Lugo e Santiago de Compostela, etc. Existia, portanto, uma convicção profunda na

¹⁷⁶ “Or la manière dont Kant pose la question de l’*Aufklärung* est tout à fait différente: ni un âge du monde auquel on appartient, ni un événement dont on perçoit les signes, ni l’aurore d’un accomplissement. [j] Dans le texte sur l’*Aufklärung*, la question concerne la pure actualité. Il ne cherche pas à comprendre le présent à partir d’une totalité ou d’un achèvement futur. Il cherche une différence: quelle différence aujourd’hui introduit-il par rapport à hier?”.

felicidade pública em tanto objetivo último que devia encorajar no campo do poder ambiciosas transformações sociais, políticas ou económicas. O discurso oficial escrito por Jovellanos (1859) para a “Real Sociedad de Amigos del País de Asturias” é especialmente revelador, começando pelo título, do vínculo estabelecido entre estas iniciativas reformistas e o conceito alvo da ‘felicidade pública’: “Discurso dirigido á la Real Sociedad de Amigos del País de Asturias sobre los medios de promover la felicidad de aquel Principado”. No corpo do discurso multiplicam-se, assim, expressões que remetem diretamente para este preceito, quando fala do “deseo de promover la felicidad pública”, dos “bienes en que esta misma felicidad está cifrada” (Jovellanos, 1859: 438).

O mais sintomático é que os agentes do campo do poder estavam persuadidos de que a ‘felicidade publica’ devia ser potenciada através da atividade teatral pública, como campo de ação privilegiado. Partindo da crença nas possibilidades pedagógicas do teatro, Jovellanos (1812: 5-6) na sua *Memoria sobre las diversiones públicas* identificou o teatro como um caminho mais para atingir o “bien general”. No espaço político que nos ocupa temos encontrado declarações dos agentes do poder local que reproduziam esta mesma ponderação. No quadro dumha discussom entre o concelho da Corunha e o corregedor da mesma cidade quanto às competências teatrais, a câmara municipal reclamou com firmeza os seus direitos na gestom do teatro. Na sua resposta reconheceu a diversom teatral como fazendo parte das ‘providências civis’ que se preocupavam das “felicidades de los vecinos” e estavam sub a jurisdição dos magistrados: “Las providencias Ziviles, y economicas que miran a la tranquilidad; y sosiego del Publico son peculiares y privativas de los Magistrados como **quienes responden** al Rey, y a la Patria **de las felicidades de los vecinos** [o carregado é nosso]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1773. 5 de Janeiro. Fólio 3verso. Cota: C- 62). Continuando na instituição de poder local, outros capitulares podiam invocar essa mesma felicidade do povo para insistir, opostamente, nos perigos da aprovação das encenações teatrais: “por lo que ha visto que las Operas y las Comedias heran perjudiciales a las buenas costumbres; **a la felicidad de los Pueblos**, y a la Educacion de los Ciudadanos [o carregado é nosso]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 27 de Julho. Fólio 116verso. Cota: C- 66).

Partindo da premissa da conexom direta entre a gestom da diversom teatral e a responsabilidade das autoridades políticas ilustradas na garantia da felicidade pública através do progresso científico, económico e cultural, fomos impulsionados importantes programas reformistas movidos por esta mistura de audácia e confiança nos beneficios dos pressupostos ilustrados. Todo isto legitimou aos poucos a instauração de mecanismos de controlo e de correção dos comportamentos do povo, apelando ao bem superior da felicidade pública, sem visos de contradição. É formidavelmente iluminadora umha meditação de Jovellanos sobre como se podia conseguir umha “buena política” com a ajuda das diversons teatrais porque com este pensamento transmite a certeza de que para tal função resultava imprescindível umha gestom estrita e controladora da prática teatral vinda das instituições do campo do poder:

Darles diversiones, y prescindir de la influencia que pueden tener en sus ideas y costumbres, sería una indolencia harto mas absurda, cruel y peligrosa que aquella inconsequência. Resulta pues que el establecimiento y arreglo de las diversiones públicas, será uno de los primeros objetos de toda buena política (Jovellanos, 1812: 72).

Os agentes intelectuais ilustrados entendiam, em consequência, que a obtenção deste bem-estar coletivo almejado só podia prosperar numha ordem social e política que obedecesse às

instituições do campo do poder. Foucault (2012 [1975]: 258) expom este duplo movimento, só aparentemente contraditório, com as seguintes palavras: “Les «Lumières» qui ont découvert les libertés ont aussi inventé les disciplines”, dado que as “disciplines réelles et corporelles ont constitué le sous-sol des libertés formelles et juridiques”. Foucault (2012 [1975]: 258) coloca em destaque a convergência no mesmo tempo histórico -as últimas décadas do século XVIII- entre a aprovaçom de novas liberdades jurídicas, como resultado da falência do regime monárquico absolutista e da redaçom dum novo código jurídico republicano, e a experimentaçom com novos mecanismos disciplinadores e domesticadores do corpo social. Como consequência deste último fenómeno, aqueles e aquelas que transgredissem as normas e os consensos dóxicos seriam punidos com o objetivo último de serem ‘resgatados’ para a sociedade após o necessário corretivo pedagógico e, caso nom existisse emenda no seu modo de agir, seria completamente lícito banir estas pessoas da sociedade, encerrá-las ou condená-las ao desterro, como analisaremos. Aliás, o espaço teatral foi mais um lugar em que fõrom testados estes novos mecanismos de domesticaçom e disciplinamento social, assunto que ocupará o grosso deste sub-capítulo; mas antes disto examinaremos brevemente quais os processos e as dinâmicas sociais manifestadas no século XVIII, também nos coliseus, que se visavam endireitar com estas novas técnicas de vigilância e coerçom.

Gerir os ‘ilegalismos’, a regularidade das práticas desobedientes no século XVIII

Tinha lugar no século XVIII umha maior inclinaçom dos representantes de todas as categorias sociais a demonstrarem comportamentos rebeldes ou negligenciadores das normativas, das ordens e das diretrizes vindas do campo do poder, de tal jeito que as práticas desobedientes adoptárom o caráter de norma dada a sua frequência.

Os mesmos cargos pertencentes a umha dada instituição política incumpriam os regulamentos e mandatos acordados pola instituição a que se adscreviam –o que dá boa conta do grau de interiorizaçom dos comportamentos insubmissos-, nuns casos por discrepâncias abertas (remetemos para a questom tratada das batalhas competenciais entre organismos), noutros por interesses de grupo ou individuais. Portanto, nom foi inusual, como registram cada certo tempo os livros de acordos da Corunha, que os agentes capitulares incumprissem as responsabilidades ligadas ao seu posto. Foi examinada a questom das altas cifras de absentismo nos plenos municipais e isto afetou igualmente à nom comparecência dos comissionados para o teatro durante os ensaios e certas encenaçons das companhias teatrais e operáticas, derivando disto que fosse impossível que se aplicasse a censura. A este respeito, em 1788 foi denunciado que nengum representante da câmara municipal corunhesa tivesse acudido às funções de burlantins (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1788. 18 de Agosto. Fólio 74verso. Cota: C-74). Umha situaçom parecida pudo ser observada no que respeita aos espetáculos teatrais em templos religiosos galegos. Os vilancicos viraram objeto de controvérsia para muitos altos representantes da cúria, especialmente por causa das suas polémicas letras, de aí que fosse proibido no século XVIII a sua encenaçom nas catedrais espanholas. Porém, Alén (1990: 18) chama a atençom para o facto de que um discurso condenatório tam reiterativo nom tivesse sido acompanhado de medidas proibitivas eficazes e, assim, os espetáculos perseguidos dos vilancicos continuassem sendo interpretados cada Natal. A propósito dum tipo específico de diversons públicas, as touradas, Palacios Fernández, Álvarez Barrientos e Sánchez García (1998: 66-67) informárom de que o próprio corregedor de Madrid tinha dado permissom para a organizaçom de touradas em Madrid com certa assiduidade devido ao seu enorme sucesso popular e aos elevados beneficios arrecadados para

fins assistenciais, apesar da vigência dumha proibição expressa da Coroa numha “Real Orden” de 1754.

Os representantes das camadas populares também figérom uso do recurso à desobediência contra aquelas diretrizes e mandatos que colidiam com os seus interesses, o que se evidenciava mais umha vez na esfera teatral. Os bandos com os quais o concelho dava a conhecer ao público geral as normas que deviam imperar durante as encenações chegárom a ser publicados repetidas vezes num breve espaço de tempo –cada vez incrementando a atitude intimidatória da parte da instituição municipal- porque fôrom arrancados polos cidadans corunheses (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1772. 31 de Agosto. Fólío 123verso. Cota: C-62). Este ato pode entender-se como um protesto contra a proibição ou limitação das práticas e hábitos que se foram instalando nos coliseus teatrais galegos, como eram os comportamentos livres e espontâneos que faziam com que nom se atendesse forçosamente à ação que estava decorrendo no cenário, mas às circunstâncias que aconteciam no interior da sala teatral e, ligado a isto, que nom se respeitasse o silêncio durante a encenação, como será analisado nas próximas páginas numha alínea específica. Ainda sendo umha ação sem graves consequências no plano material, implicava simbolicamente umha transgressão contra a autoridade dos agentes políticos municipais e da instituição da câmara municipal, de aí que no seu relato transparecesse a indignação por umha ação insubordinada, denunciando “haverse subrecticiamente Arrancado [o bando]” e qualificando como umha “pugnible operación” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1772. 31 de Agosto. Fólío 123verso. Cota: C-62). Palacios Fernández, Álvarez Barrientos e Sánchez García (1998) aludem para este mesmo tipo de comportamentos insubordinados do público teatral de Madrid e para a necessidade de que as ordenanças repetessem constantemente as mesmas indicações após serem sistematicamente incumpridas¹⁷⁷.

Podemos inferir, em consequência, que existia um estado de rebeldia latente que fijo parte do modo de agir da sociedade deste período, podendo em qualquer momento virar esta desobediência num conflito aberto e físico que desse lugar a revoltas específicas contra as instituições do campo do poder, que era o que estas mais temiam, a imitação do acontecido na França em 1789. Este tipo de práticas insubordinadas eram até certo ponto toleradas porque as instituições do campo do poder eram cientes da complexidade da sua erradicação devido ao seu elevado nível de penetração na sociedade setecentista e, em consequência, a insuficiência de meios para reprimir todas estas atitudes. A partir da análise destes processos Foucault (2006 [1975]: 49-50) acunhou a noção dos “ilegalismos” para dar conta da naturalização deste tipo de práticas irregulares e desobedientes, falando este autor de ‘transações constantes entre a legalidade e a ilegalidade’ durante o Antigo Regime (Foucault, 2006 [1975]: 49-50). Para além dos motivos aludidos, a impunidade estava relacionada igualmente com a desarticulação dos sistema executivo monárquico no período moderno e as descontinuidades no trajeto das ordens políticas até a sua implantação no terreno local:

Al leer a los grandes historiadores de la época clásica, se constata que la monarquía administrativa tan centralizada y burocratizada como se la imagina, era, sin embargo, un poder irregular y discontinuo, y dejaba a los individuos y a los grupos una cierta libertad para sortear la ley, acomodarse a las costumbres], escaparse de las obligaciones, etcétera. El Antiguo Régimen arrastraba consigo centenares o incluso millares de disposiciones jamás aplicadas, derechos que nadie ejercía y normas eludidas por multitud de personas. Por ejemplo, el fraude fiscal, la más tradicional,

¹⁷⁷ “Las ordenanzas se sucedían una tras otra y se repetían los bandos. Prueba evidente de su incumplimiento, o de las dificultades para poner orden en un espectáculo donde la gente iba a desahogarse y a liberarse de las represiones sociales y morales” (Palacios Fernández, Álvarez Barrientos e Sánchez García, 1998: 63).

y también el contrabando, la más manifiesta, formaban parte de la vida económica del reino. En resumen, entre la legalidad y la ilegalidad se producía una transacción constante, que en aquella época era una de las condiciones del funcionamiento del poder.

A este respeito, Maravall (1972: 382-383) afirmou que a Idade Media espanhola “llegó a institucionalizar la capacidad jurídica de resistencia por parte del pueblo contra un príncipe injusto, según puede verse en la Magna Carta y, entre nosotros, en una ley de Partidas (II, XIII, 25), que todavía en el XVI invocaban los comuneros para legitimar su rebeldía”.

No entanto, na segunda metade do século XVIII, coincidindo com os programas de ambiciosos ajustes que as autoridades políticas queriam implementar em todas as áreas da sociedade, os juristas ilustrados procuráram soluções para acabar com este estado de permissividade com novos métodos de disciplinamento que não se limitassem a punir com métodos repressivos os resultados dos incumprimentos, como veremos. Iniciou-se, em consequência, neste período uma perseguição das práticas ilegais que foi muito mais dura e repressiva com as camadas populares e que Foucault denominou como a “crise de l’illégalisme populaire” (Foucault, 2012 [1975]: 101). Nesta mesma altura do século XVIII registrara-se uma diminuição dos crimes violentos e de sangue, mas os delitos contra os bens privados – furtos das propriedades dos pequenos burgueses, camponeses ou artesãos – aumentaram (Foucault, 2012 [1975]: 90-91), devido à forte pressão demográfica destes anos que condenava aos segmentos mais pobres da população a exercer roubos para subsistir.

Todo parece indicar que numa altura em que muitas energias foram colocadas no progresso de iniciativas económicas industriais e comerciais e em que nascia a nova classe emergente da burguesia, cada vez assumindo posições de maior poder, passou a ser prioritário diminuir a insegurança das elites burguesas procurando conter, especialmente, os crimes contra a propriedade, preservando os “droits de propriété” (Foucault, 2012 [1975]: 101). Estamos referindo-nos ao período histórico conhecido como a ‘acumulação primitiva’ dos meios de produção (Foucault, 2012 [1975]: 100-103), que parte das elaborações marxistas, e que se caracterizou na Inglaterra pelo fenómeno central dos cercamentos de terras comunais (“the enclosure”). Ao mesmo tempo, esta etapa temporal é aquela em que Federici (2009) situou o seu trabalho sobre a perda progressiva de autonomia das mulheres rurais e a perseguição de aquelas que se rebelaram contra a nova ordem sócio-económica. Ainda que os esforços punitivos se concentraram sobre os delitos contra a propriedade, sendo reservadas penas de cárcere mais severas e longas para este tipo de crimes, na realidade teve lugar um movimento geral de repressão e coerção de toda forma de ‘ilegalismo’. No entanto, os súbditos e súbditas não aceitaram mansamente estas relevantes transformações e assim as camadas populares, que foram os segmentos sociais mais perseguidos, exerceram estratégias de resistência que consistiram no fundamental na obstinação de continuar desobedecendo, ou até no desfecho em forma de movimentações e sublevações populares¹⁷⁸ (Foucault, 2012 [1975]: 98-99). Assim

¹⁷⁸ Provavelmente o ato de subversão de maiores consequências políticas na segunda metade do século XVIII foi o conhecido como o motim de Esquilache, originado em Madrid em 1766, ainda que teve ramificações em diferentes cidades espanholas, inclusive na Corunha, e acabou provocando a demissão do próprio ministro Esquilache (González López, 1977: 29). Lembremos que o elemento desencadeante foi a provisão aprovada por este ministro que obrigava a modificar o modo de vestir dos cidadãos do Reino da Espanha ao vetar o uso da vestimenta mais frequente naquele período, a capa longa e o chapéu tricórnio, prendas que dificultavam o reconhecimento da identidade das pessoas. Vários fatores aumentaram o descontentamento popular, tais como a crise alimentar e a inflação dos preços de alimentos básicos (Sarrailh, 1979: 191), a origem estrangeira, italiana, do ministro que tomara a medida, o Marquês de Grimaldi, somado à insubordinação dos cidadãos quanto a obedecer uma norma que, apesar de ter por objeto uma questão menor, formal, como a vestimenta, implicava que uma autoridade superior ditaminava que o modo de vestir que utilizaram até o momento deixava de ser válido.

sendo, nas próximas páginas examinaremos os esforços implementados pelas cidades do Ferrol e da Corunha na aprovação de novos mecanismos e estratégias disciplinadoras para acabar com os ‘ilegalismos’ no espaço teatral, dadas as oportunidades modeladoras que oferecia esse espaço e este *momentum* da performance teatral, em virtude, como temos arguido, dos processos performativos de tipo simbólico que procuravam instaurar um determinado estado dóxico, que deste ponto de vista perseguia a naturalização do respeito e a obediência das instituições do campo do poder presentes no coliseu.

5.3.2. Os dispositivos disciplinares na performance teatral: a domesticação, o exame, a vigilância e a coerção do público

Na obra *Surveiller et punir* (2012 [1975]) da autoria de Michel Foucault, que constituirá o guia principal deste sub-capítulo, são examinadas com grande pormenor as fundas transformações que tiveram lugar no século XVIII no que atinge aos métodos utilizados pelas instituições do campo do poder para constranger e punir a população sob o seu regime e, para além disto, para inibir a comissão de práticas desobedientes e impugnadoras. A segunda metade do século XVIII é uma etapa fulcral pela guinada que acontece ao passar-se dum modelo de “pouvoir souverain”, como foi definido por Foucault (2012 [1975]) e associado ao regime das monarquias absolutas, a um modelo de “pouvoir disciplinaire”, no qual se investiu em novas técnicas e dispositivos que procuravam melhorar os índices de incumprimento das decisões monárquicas. Neste sentido, Foucault (2012 [1975]: 145) expressa que o modelo de poder soberano ao colocar todo o peso do exercício repressivo na figura do monarca deixava um maior espaço para a comissão de práticas ilegais: “La forme de la souveraineté monarchique tout en plaçant du côté du souverain la surcharge d’un pouvoir éclatant, illimité, personnel, irrégulier et discontinu, laissait du côté des sujets la place libre pour un illégalisme constant” (Foucault, 2012 [1975]: 104). Hespanha (1993: 206), quem denominou a esta etapa do ‘poder soberano’ como a da ‘monarquia corporativa’ fala, por seu turno, dumha intervenção executiva focada na esfera simbólica de engrandecimento da figura real e mais despreocupada com o cumprimento efetivo dos mandatos reais.

De modo mais concreto, o dispositivo coercitivo que identifica Foucault (2012 [1975]: 60-61) como caracterizador do ‘poder soberano’ era o suplício público. Este martírio era concebido como um grande espetáculo público que, dotado dum forte arsenal semiótico, pretendia criar um impacto dissuasório nos súbditos-espetadores, pelo qual estes reconhecessem a onipotência do monarca e o seu triunfo simbólico sobre o condenado ao qual o rei cominava que o rei infligia uma implacável violência física. O corpo do condenado era submetido a todo tipo de práticas violentas (torturas, amputações, decapitação, etc.), com as quais se pretendia aplicar um castigo proporcional ao crime cometido e mesmo com esta teatralização se tentava uma vinculação semiótica com o delito cometido; assim pois, o mais importante era a mensagem simbólica enviada aos presentes (Foucault, 2012 [1975]: 65). Tratava-se dumha performance punitiva que mostrava uma vingança soberana que, para além de perseguir o

No que respeita às cidades galegas estudadas, detetamos um interessante relato de Benito Vicetto (1873: 266) quanto às agitações e greves que se documentaram em 1795 no estaleiro do Ferrol com motivo da insatisfação dos operários pela retenção pontual dos seus salários: “Amotinóse la maestranza el día 3 de marzo, y las autoridades tuvieron que pasar por los disgustos que siempre llevan consigo semejantes conmociones”.

reforçamento do poder soberano¹⁷⁹, instava a que este delito nom fosse novamente cometido pola via da intimidação e do terror. De qualquer jeito este tipo de ações penais começaram a ser colocadas em questom durante o século XVIII por reconhecidos juristas, que articulárom umha nova sensibilidade, que julgava imorais estas encenações públicas de violência por considerá-las desmesuradas e anti-pedagógicas (Foucault, 2012 [1975]: 67, 88-89 e 108) e que coincidia com a observação de certo esgotamento na utilidade desta prática performativa o estalido de subversões dos cidadãos presentes, que passavam a defender o condenado ou realizavam escritos contra a crueldade das autoridades políticas, etc. [Foucault (2012: 71-74)]. Para além disto, a prática do suplício ou martírio fora especialmente eficaz para perseguir crimes de sangue, mas resultava mais ineficaz com os delitos contra a propriedade.

Todo abriu o vieiro à indagação de métodos coercitivos aparentemente mais benévolos, proporcionais e indulgentes. Com efeito, abandonou-se a violência física explícita e os métodos fôrom aprimorados e otimizados com “techniques minutieuses, souvent infimes” (Foucault, 2012 [1975]: 163), que, contodo, nom desconsiderárom na íntegra o uso da força repressiva. Além do mais, a principal inovação ligada a estes novos dispositivos disciplinadores foi que se podiam aplicar sobre um número mais diverso de práticas ilegais e implicavam umha ação mais perdurável no tempo porque nom só tinham como alvo os criminosos, mas o conjunto da população. Com isto o que se pretendia nom era somente punir o delito mas evitar que estes fosse cometido por meio de ferramentas para constringer e domesticar o corpo social de modo eficiente e perdurável, estabelecendo o que Foucault (1997) denominou umha ‘nova economia do poder’¹⁸⁰. O objetivo deste sub-capítulo será, justamente, indagar sobre como se aplicárom estes novos dispositivos disciplinares (sendo os principais deste período os que resumimos no título desta alínea: a domesticação, o exame, a vigilância e a coerção física) dentro dos coliseus galegos. Mas antes disto queremos exemplificar o funcionamento destas práticas corecitivas nas sociedades urbanas galegas, trazendo para aqui alguns processos que se evidenciárom fora do espaço teatral, mas que fôrom recolhidos pola documentação municipal.

Assim sendo, esclarece Foucault (2012 [1975]) que estes novos ‘dispositivos’ fôrom testados, em primeiro lugar, com os grupos sociais dominados e, concretamente, com a multidom dos marginais e excluídos, julgados como ‘improdutivos’. Resultava mais fácil experimentar com estes cidadãos pola sua maior privação de direitos e também mais eficaz porque as técnicas coercitivas tinham como principal finalidade a normativização do corpo social, isto é, obter cidadãos mais exemplares, sendo que estes súbditos na marginalidade costumavam distinguir-se por levar a cabo estilos de vida nom normativos e nom edificantes atendendo aos valores ilustrados. Alguns destes perfis sociais estavam constituídos, seguindo a documentação municipal do Ferrol e da Corunha e a literatura penal do período, por cidadãos “vagos”, por sem-abrigo, por prostitutas, por mulheres alcolizadas e vendedoras ambulantes – denominadas na altura “regatonas” e também perseguidas e criminalizadas¹⁸¹ –, por indigentes,

¹⁷⁹ Hespanha (1993: 233), ao amparo das teses de Foucault, explica que o fim último destas formas disciplinadoras tinha mais do que umha função penal, umha função política, a “defensa de la supremacía simbólica del rey en tanto que titular supremo del poder de castigar y, correlativamente, del poder de agraciarse”.

¹⁸⁰ “Cette nouvelle mécanique de pouvoir porte d’abord sur le corps et sur ce qu’ils font, plus que sur la terre et sur son produit. C’est un mécanisme de pouvoir qui permet d’extraire des corps, du temps et du travail, plutôt que de biens et de la richesse. C’est un type de pouvoir qui s’exerce continuellement par surveillance et non pas de façon discontinue par des systèmes de redevances et d’obligations chroniques. C’est un type de pouvoir qui suppose un quadrillage serré de coercitions matérielles plutôt que l’existence physique d’un souverain, et définit une nouvelle économie de pouvoir dont le principe est que l’on doit à la fois faire croître les forces assujetties et la force et l’efficacité de ce qui les assujettit” (Foucault, 1997: 32).

¹⁸¹ O informe do concelho do Ferrol de 1779 abordava igualmente o fenómeno das mulheres dedicadas à venda ambulante, denominadas “feirantes” ou “regatonas”:

“Es constante que por la desidia, pereza, flogedad, y holgazaneria de los naturales se entretienen mas de trescientas mugeres

discapacitados, crianças orfas, homossexuais ou as pessoas com doenças mentais, etc. Podem-se encontrar nos regulamentos da Coroa espanhola e nas decisões tomadas pelas câmaras municipais galegas estas linhas prioritárias de atuação. É mui sintomática a aprovação em 1765 por Carlos III dumha providência que ordenava a criação de quatro grandes “depósitos” em todo o Reino de Espanha -quer dizer-se de centros para o encerramento e classificação de “vagos” e “entretenidos”- nas cidades de Zamora, Cartagena, Cádiz e, aliás, na própria Corunha (Tettamancy y Gastón, 1994 [1900]: 306-307). Nem por acaso todas elas configuravam importantes destacamentos do Exército e da Marinha porque assim estes súbditos podiam ser obrigados a cumprir o serviço militar ou integrar-se na milícia em América e deste modo passar a ser agentes ativos da Coroa e nem passivos. Assim foi implementado um dos dispositivos indicados por Foucault (2012 [1975]) a domesticação dos corpos, ao forçar-se a estes indivíduos a serem corpos úteis para a Coroa.

Quando estes agentes nem tinham qualidades para se dedicar a atividades militares forçadas, entom eram diretamente encerrados em hospícios e entom passavam a estar em dependências fechadas em que eram observados, vigiados e deviam dedicar o seu dia a exercícios disciplinadores, portanto, novamente é verificável o funcionamento dos diferentes mecanismos de coerção e disciplinamento. Nos livros municipais do Ferrol conserva-se um interessantíssimo informe municipal dirigido à Real Audiencia del Reino de Galicia em que o concelho justificava a necessidade de construção dumha “casa de recogidas” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1779. 2 de Maio. Fólio 226frente-226verso. Cota: 382). Assim, eram descritos os coletivos que prioritariamente deviam ser destinados a este centro por estarem desempregados e dedicados a atividades informais, nem assalariadas e fortemente estigmatizadas, tais como a prostituição, a pedir esmolas, à venda ambulante, etc.:

Es notorio la concurrencia de Gentes de ambos sexos, que a la sombra del Concurso, dilatado Pueblo, y varias obras de S. M. Se acogen aquí: Las unas a extablecerse, Las otras a emplearse, y otras a vaguear, Pedir limosna, y diferentes torcidos fines que perturban el reposo, La tranquilidad publica y son el origen de muchos males inevitables por no haver medio, ni posibilidad de atajarlos (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1779. 2 de Maio. Fólio 226frente. Cota: 382).

Apresentados como “el origen de muchos males” representavam o coletivo idóneo para testar com eles os novos métodos coercitivos e disciplinadores e deste modo torná-los em cidadãos ocupados -pois a ideia da produtividade e da luta contra a ‘ociosidade’ era umha das máximas principais ilustradas¹⁸²- ou, se nem for possível, baní-los do espaço público para deixarem de ser modelos reprováveis para o povo. Esta mesma ideia aparece num informe da câmara do Ferrol, ao colocar-se como solução para um conjunto de pessoas excluídas de perfil mui variado (a “Jubentud, al Cojo, Manco, tullido, Pobres malas mugeres, y aun al absolutamente Ciego”) que se dediquem a “ócurrencias y Faenas del servicio de Marina” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1779. 2 de Maio. Fólio 226verso. Cota: 382). Deve reparar-se em que o único que ligava a todos estes perfis sociais era o facto de terem estilos de vida nem normativos.

en vender Pan, Pescado, Hortaliza y Frutas, metiendose en las tavernas, Bodegones, Fixones, Cuarteles, y Presidios, y entre la Marineria y tropa; Y lo peor es que a estos mismos ejercicios dedican sus pobres hixos, y hijas de Corta edad, sin darles aplicacion christiana, honesta y honrrada; de tal suerte que muchas de estas Mugeres aun no saben hilar quando no necesita escuela este exercicio” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1779. 2 de Maio. Fólio 226frente-226verso. Cota: 382).

¹⁸² Nem surpreende deste ponto de vista umha carta do bispo de Mondonhedo para o alcalde do Ferrol o primeiro asseverar que o “ocio, que es el principio de todos los vicios, y el que ha dado ocasion en ese Pueblo á tantas desgracias en lo Spiritual” e a seguir recomendar a realização de trabalhos forçados para estes indivíduos (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1783. 23 de Agosto. Fólio 35frente. Cota 380).

Como foi expressado, se estes sujeitos tampouco resultavam produtivos em trabalhos forçados, entom a medida mais comum era o internamento em centros em que se realizariam tarefas de domesticação e de disciplinamento dos corpos, sendo que mui sintomaticamente o bispo de Mondonhede chegara a indicar que resultaria útil ‘fatigar o corpo’ destes indivíduos para contornar neles atos passionais contrários à razom (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1783. 23 de Agosto. Fólho 35frente. Cota 380). Por isso, Foucault (2012 [1975]: 166) batizou este processo, que teve lugar na segunda metade do século XVIII, de especialização na construção de prédios para o encerramento de pessoas, como “la clotüre” ou “le grand renferment”. Assim pois, um agente eclesiástico corunhês, o padre Filgueira, quem propujo transformar o coliseu público corunhês umha casa de galeras, justificava de modo mui significativo que “proporcionarseles algun encierro y arbitrios para mantenerlas en el” seria o único modo de conseguir “el buen orden en las costumbres” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1782. 27 de Abril. Fólho: 186frente-186verso. Cota: C- 69). Deste jeito, encontramos nestes anos discussons nas instituições de governo local e nas Juntas do Reino da Galiza discussons em torno da criação de diferentes centros especializados de encerramento, tais como hospitais psiquiátricos, orfanatos e finalmente de cárceres e “galeras”. Nomeadamente, estas últimas instituições, as galeras, estavam orientadas a reunir todas as vizinhas dedicadas a atividades ilícitas ou indecentes, descritas eloquentemente como “pobres malas mugeres” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1779. 2 de Maio. Fólho 226frente-226verso. Cota: 382), as mulheres “de reprehensible conducta” ou “delinquentes”, como designava o citado padre Lorenzo Filgueira (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1782. 27 de Abril. Fólho: 186frente-186verso. Cota: C- 69). Neste mesmo texto também parece sugerir que as galeras encerrariam aquelas mulheres dedicadas à prostituição, ao indicar este agente eclesiástico que se visava “contener los mayores desordenes del otro sexo, y sus estragos” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1782. 27 de Abril. Fólho: 186frente-186verso. Cota: C- 69). O projeto finalmente nom obtivo a autorização do Consejo de Castilla (Sánchez García, 1997: 53), mui provavelmente polo grande investimento económico que requeria, mas é significativo que a maioria capitular corunhesa tivesse acolhido com mui boas palavras esta iniciativa, verificando como fazia parte do ‘sentido comum’ do período. Por último, esta campanha de encerramento das mulheres com comportamentos ociosos e nom normativos abria a possibilidade de que fosse extensível a todas aquelas que vivessem de modo autónomo e livre, de aí que os informes falassem de encerrar as vizinhas que tivessem “desemboltura en el uso de sus personas” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1779. 2 de Maio. Fólho 226verso. Cota: 382), que “sin dedicarse al trabajo viben entregadas a toda libertad” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1782. 27 de Abril. Fólho: 186frente-186verso. Cota: C- 69), o que era possível, em boa medida, graças à sua autonomia económica derivada de atividades informais, como as regatonas, por exemplo¹⁸³. Nom por acaso estas mulheres revendedoras foram alvo de diretrizes repressivas discutidas nos plenos municipais do Ferrol e da Corunha, acusadas de levar a cabo comportamentos repreensíveis, como frequentar as tavernas, espaços tradicionalmente masculinos: “[...] a que se añade que su objeto [o das “regatonas”], ès emplear el corto interés que ganan en vino, y AguaArdiente; y assì se ven estas Mugeres embriagadas diariamente

¹⁸³ A remuneração que estas mulheres recebiam polas suas atividades económicas informais, presumivelmente modesta, permitia-lhes, contodo, umha soberania económica que se traduzia nas suas formas de vida. Federici (2009) aborda no seu estudo histórico umha série de perfis sociais de mulheres –curandeiras, parteiras, labregas solteiras, etc.- que existírom durante o Antigo Regime, as quais fazendo uso dos seus saberes e das ocupações em que os desenvolviam pudérom gozar de autonomia nas suas vidas, apesar de que na passagem do século XVIII para o século XIX padecessem com a emergência umha campanha de desprestígio e de perseguição na Europa, evidenciado no fenómeno da caça de bruxas e de que permite dar conta os próprios testemunhos galegos examinados.

alborotando las Callejas y Plazas” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1779. 2 de Maio. Fólio 226verso. Cota: 382).

Como provaremos na seguinte alínea estes dispositivos fôrom ensaiados no interior dos prédios teatrais, até inscritos na própria arquitetura destes espaços, mas a novidade com os procedimentos que acabamos de analisar era que, quando implementados na esfera teatral, em lugar de serem infligidos unicamente sobre os segmentos mais desprotegidos da sociedade, eram implementados no conjunto do corpo social presente nas casas de comédias. Deste modo viraram “formules générales de domination” e ‘ganhado’ “des domaines de plus en plus larges, comme si eles tendaient à couvrir le corps social toute entier” (Foucault, 2012 [1975]: 163). Para tal fim examinaremos com pormenor a documentação legislativa e administrativa municipal que regulava as práticas de organização da atividade teatral porque através dela poderemos saber quais as prioridades disciplinadoras dos agentes do campo do poder, quais os métodos preferidos e até qual o grau de sucesso na aplicação destes dispositivos (já que, como foi arguido, quando encontramos a repetição constante dumha norma, podemos inferir que existiam dificuldades para a sua implementação).

A domesticação dos corpos dos espetadores: o apelo ao silêncio e à quietude do público

A estruturação e a organização rigorosa do tempo através da elaboração de horários e a avaliação pormenorizada de todas as ações permitidas e não permitidas a umha coletividade num determinado espaço foram assuntos privilegiados pelos gestores dos centros religiosos de reclusão, como os conventos. Precisamente foi no século XVIII quando estes métodos fôrom exportados a outros centros de internamento social, tais como as escolas ou os hospitais¹⁸⁴. Nestas instituições o tempo era medido com exaustividade e as atividades eram fixadas regularmente e raras vezes alteradas, com o objetivo de evitar qualquer forma de ociosidade – ideia ilustrada recorrente- e tirar o máximo proveito das tarefas realizadas pelos seus internos (Foucault, 2012 [1975]: 180-181). Este rígido esquema organizado pode verificar-se nas salas teatrais das cidades galegas. Todas as circunstâncias que ali se passavam durante a encenação teatral estavam sujeitas a um férreo controlo legislativo e administrativo e regulamentadas todas as fases de organização da performance teatral: a hora de início da função, a diretiva de esperar à chegada das autoridades políticas municipais, as peças encenadas e as pausas entre elas, a circulação dos espetadores e espetadoras no interior do prédio e todas as atitudes toleráveis e intoleráveis.

Deste modo foi-se criando neste período umha verdadeira ‘literatura de controlo’ referida à atividade teatral que recolhia os procedimentos que vimos de enunciar, seguindo a máxima de supervisionar e sujeitar todos os movimentos e ações do público. Estes regulamentos sobre o comportamento nos coliseus públicos eram primeiramente aprovados nos plenos municipais e posteriormente copiados e anexados nos livros de acordos, dando conta da importância da sua conservação. Do mesmo jeito, a correspondência trocada com as companhias em que os concelhos negociavam as condições finais da contratação também costumava incluir alusões a estes regulamentos teatrais para reforçar o seu cumprimento pelas companhias. Como último passo, estas normas eram penduradas nas portas dos teatros, onde também eram anunciadas as medidas contra os desobedientes -a expulsão do teatro, o estabelecimento de multas ou as

¹⁸⁴ “L’emploi du temps est un vieil héritage. Les communautés monastiques en avaient sans doute suggéré le modèle strict. Il s’était vite diffusé. Ses trois grands procédés –établir des scansion, contraindre à des occupations déterminées, régler les cycles de répétition- se sont retrouvés très tôt adans les collèges, les ateliers, les hôpitaux. À l’intérieur des schémas anciens, les nouvelles disciplines n’ont pas eu de peine à se loger; les maisons d’éducation et les établissements d’assistance prolongeaient la vie et la régularité des couvents dont elles étaient souvent les annexes” (Foucault, 2012 : 175).

penas de cárcere contra os infratores-: “[...] con apercivimiento de que a los que contravengan lo que va prevenido, se les arrestará ynmediatamente, y tomarà contra ellos la mas seria Providencia hasta ymponerles la pena que merezca su delito” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro. Expediente 2*. “Disposicións para a boa orde do teatro”. Ano 1791. 25 de Agosto. Fólí 43 frente. Cota: C-727-A). A publicitação destes éditos perseguia umha finalidade dissuasória, ao tempo que evitar que os espetadores nom aduzissem desconhecimento dos regulamentos. Embora umha parte mui relevante do público teatral fosse analfabeto, isto nom restava eficácia a esta medida, pois o conteúdo das normas acabaria circulando oralmente graças à boa difusom destes bandos. Além do mais, simplesmente a presença deste documento oficial nas portas dos coliseus, formado por umha extensa listagem de pontos específicos, exercia simbolicamente umha potente função intimidatória: “Y para que Venga á noticia de todos y ninguno pretexto ygnorancia se fige edito com permiso deste auto, á la entrada de la casa destinada para dichas Operas” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólí 194 verso. Cota 378). Mais adiante devido à experiência em incumprimentos som penduradas cópias tanto no exterior quanto em diferentes espaços do interior do coliseu (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 19 de Abril. Anexos. Fólí 243 verso. Cota: 78). Estabelece Foucault (2012 [1975]: 113-114) que a eficaz publicitação das penas era mha condição mui importante porque a legislação devia ser “écrite, qui soít «le monument estable du pacte social», des textes imprimés, placés à la connaissance de tous”.

Estas técnicas empregues polas autoridades políticas galegas entroncam com as novas estratégias punitivas e de prevençom das ilegalidades da segunda metade do século XVIII que procuraram umha dulcificação e humanização do castigo com ações menos violentas e mais ‘económicas’. Os juristas reformadores setecentistas concluíram que podia ser mais efetivo em termos preventivos a representação imaginária das consequências punitivas do que a teatralização com violência física do castigo. Para além disto, ajudava à racionalização da punição que as normas sempre indicassem as penas correspondentes e que estas fossem graduais e proporcionais. Em soma, todo isto ajudou a criar nos assistentes ao teatro a consciência dumha atmosfera intensamente vigiada e coercitiva, ao ser explicitado nada mais ingressar pola porta principal da casa de comédias quais comportamentos eram proibidos e quais ferramentas ao dispor das instituições do campo do poder para os perseguir e impedir. Pode-se inferir facilmente que os espetadores sentiriam como a liberdade das suas ações estava claramente em causa e como todos os seus movimentos estavam sendo fiscalizados e sujeitos a umha devida ordem.

O primeiro bando elaborado pola câmara ferrolá que publicava as medidas restritivas na atividade teatral data do 5 de Agosto de 1769, sendo alcalde maior desta vila e da Granha Fernando Vivero Sánchez Calderón, e foi publicado imediatamente depois da aprovaçom da licença a Nicolà Setaro (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólí 194 reto – 194 verso. Cota 378). Resulta reveladora a prontidom com que fõrom redigidas estas normas, coincidindo com os dias em que eram admitidos espetáculos teatrais num recinto fechado pola primeira vez e, portanto, sem permitir nengum vazío legal nem coercitivo des que a atividade teatral fora autorizada na cidade. Igualmente na Corunha a primeira providência municipal neste sentido procede do ano de 1768 em que começou a atividade regular da companhia operática de Nicolà Setaro. Nesta primeria normativa teatral desenhada polo concelho corunhês –que, dado o seu caráter pioneiro senta as bases para a política teatral posterior- era já recolhida umha ideia-chave dos regulamentos teatrais galegos, a preservaçom dum estado de “silêncio” e de “quietud” no público teatral, que permitisse contornar o surgimento de qualquer desordem e assegurasse o respeito às hierarquias políticas e sociais:

“esttando ttodos Con la maior composttura y polittica para que por este medio sea dicha diversion circunsttanciada y se hebitte el menor deshorden contra las Buenas Costtumbres” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1768. Sem data. Anexos. Fólio 137frente. Cota: 58).

Os apelos ao ‘silêncio’ e à ‘quietude’ funcionavam como bordons que remetiam para todas aquelas práticas e gestos que deviam implicar umha amostra de subordinação e respeito aos representantes do campo do poder. Repetem-se sem interrupção nas resoluções aprovados polas assembleias municipais ferrolás e corunhesas, passando a ser inseridos nos bandos concretos publicados. Um acordo do concelho da Corunha de 1794, dirigido explicitamente a ‘todas las personas que concurran al teatro’ é o mais expressivo e completo no que atende às práticas recomendáveis que constituíam a atmosfera invocada de ‘silêncio’ e ‘quietude’. Segundo esta ordenança, a conduta dos espetadores devia caraterizar-se por ações tranquilas, silenciosas, esperáveis, decorosas conforme a qualidade social do público, sendo proibido qualquer movimento inesperado, grito, intervenção em voz alta ou interação dos assistentes entre si ou com os trabalhadores do teatro ou os atores e atrizes:

Se ýze Saber ý todas las personas que concurran al teatro, guarden la composttura, arreglo, tranquilidad y buen orden Correspondiente en acciones y palabras, para no embarazar el entretenimiento y diversion de las representaciones y que se executen con el decoro que exigen las circunstancias de teatro publico, presidido por un magistrado, y la calidad de los espectadores y a fin de conseguirlo:

1º Se prohíbe que los concurrentes al Coliseo usen de mobimientos, gritos y palabras que puedan ofender la decencia, el buen modo, sosiego y diversion de los circunstantes [...]

2º al entrar en el teatro, guardaran el debido orden y sosiego, sin Yncomodarse unos à otros, ni causar confusion à los cobradores [...] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1794. 19 de Abril. Anexos. Fólio 243frente. Cota: 78).

Este tipo de mensagens eram promulgadas nom somente polos agentes políticos municipais. Os altos cargos militares também se envolvêrom pessoalmente para garantir a permanência do sossego no auditório teatral, evidenciando o sucesso da assimilação normativa destes preceitos. Particularmente dirigírom discursos em que lembravam estas diretrizes ao destacamento militar e da Marinha que presidiam, como coletivo que assistia regularmente aos espetáculos. Por exemplo, em 1791 o concelho do Ferrol achega dous ofícios ao “Capitan General de Marina de este Departamento” e mais ao “Governador Militar de la Plaza” pedindo o seu auxílio na gestom do teatro, com o fim de “precaver todo ynsulto alborotos quimeras y otros excesos que suelen originarse [...]” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2. “Disposições para a boa orde do teatro”*. Ano 1791. 23 de Agosto. Fólio 42 verso. Cota C-727). Foi conservada a carta enviada ao concelho por Antonio de Arce, Capitán geral do Departamento de Ferrol e “teniente general de Marina”, em que acudiu a este chamado e comprometeu-se a levar a cabo esta função pacificadora com a tropa ao seu mando:

Mediante decirme V. S. en papel de hoy que desde mañana se da principio á la diversion publica que deve representar la Compañia Comica de Antonio Pinto en la Casa Construida al efecto en esta Villa, **lo advertirè á la oficialidad, y mas Individuos de mi Jurisdiccion** para su inteligencia, y **que observen la tranquilidad, y buen orden que corresponde en semejantes sitios públicos** [o carregado é nosso] (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6. “Solicitudes de*

Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1791. 24 de Agosto. Fólío 29 frente. Cota: C-727).

A relevância deste tipo de postulados radicava em que o funcionamento eficaz de todos os dispositivos de supervisão e coerção mobilizados na performance teatral e do próprio sucesso da mensagem simbólica que se desejava trasladar da legitimização simbólica das instituições do campo do poder estavam supeditados em qualquer caso a umas condições de respeito, silêncio e subordinação do público. Julgava-se que este estado de ánimo era também o mais conveniente para evitar agitações e o surgimento de atos de desobediência –aludidos na normativa teatral com os rótulos de “quimeras”, “pendencias”, etc.-: “Devía de mandar y manda: que todas las Personas que concurren a la Diversion de Operas se mantengan en ellas con el debido silencio, y quietud sin dar voces, ni mover quimeras unas con otras” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólío 194 reto. Cota 378).

Cumpra ser explicado que durante todo o século XVIII não fora ainda implantada a convenção que exigia o funcionamento durante a encenação da atividade teatral do processo conhecido como a ‘escuta atenta’. Sem importar a sua condição social e o lugar ocupado no auditório, os espetadores teatrais até este momento não tinham por norma permanecer em silêncio e concentrados de forma constante na evolução da ficção teatral, como ditaminam as convenções contemporâneas¹⁸⁵. Enquanto a peça teatral era encenada sucediam-se as conversas paralelas, encontros e saudações, mesmo eram habituais, como veremos, comentários dirigidos às atrizes e atores, por causa da forte carga de sociabilidade que tinha a função da atividade teatral e operática neste tempo, muito maior do que a finalidade de consumo cultural (Chaouche, 2009: 525). As ordenanças dos concelhos galegos reprovando e perseguindo as intervenções em voz alta de dirigidas aos atores, os gritos ou assobios confirmam a regularidade destas práticas nos coliseus galegos: “No podra silvar ni dar bittores” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1789. 8 de Agosto. Fólío 46frente-47frente. Cota: C-74).

A conceção do ato lúdico tinha um sentido muito mais extenso do que é hoje em dia, abrindo-se a uma interpretação de festa e troca social (de canto, baile, gritaria dirigida ao cenário, etc.) que permitia incorporar um maior número de experiências e interações entre os espetadores ou estes com as companhias do que é admitido convencionalmente na atualidade. Em boa medida esta compreensão da experiência teatral está fortemente imbricada com o facto de os espetadores consumirem com frequência a mesma peça teatral repetidas vezes –como explica Mesonero Romanos (1846: 394) que acontecia nos teatros comerciais de Madrid-. Isto era devido a que as companhias demoravam em estrear uma nova obra e alguns agentes e famílias tinham o hábito de acudir com regularidade ao coliseu, em ocasiões várias tardes à semana (Peña y Goñi, 2003 [1881-1885]: 90-92). Esta visão da experiência teatral como ato

¹⁸⁵ O produtor setecentista Choderlos de Laclos na obra canónica *Les liaisons dangereuses* descreve uma cena em que o interior dum palco teatral aparece retratado como o espaço idóneo para as confidências entre duas das protagonistas da obra, entre a Marquesa de Merteuil e a jovem Cecília Volanges, assim como para elaborar uma estratégia quanto aos planos de casamento da última, a pedido da marquesa, e, com efeito, aparentemente não dando atenção a todo o que se passava no cenário durante a encenação: “Elle a demandé aussi à maman de me mener après-demain à l’opéra, dans sa loge; elle m’a dit que nous y serions toutes seules, et nous causerons tout le temps, sans craindre qu’on nous entende: j’aime bien mieux cela que l’opéra. Nous causerons aussi de mon mariage [sic]” (Choderlos de Laclos, 1801, vol.1: 125, carta 29).

Mais adiante na mesma obra o coliseu teatral volta ser apresentado como espaço de sedução e sociabilidade, negligenciando novamente a sua função como espaço de consumo teatral. Assim, noutra cena conta-se a presença da Marquesa de Merteuil no teatro francês com o fim de estabelecer conhecimento dum futuro amante, mas dedicada a esta tarefa de conquista, confessa ao destinatário da sua carta, amante da literatura, que não pode dizer nada a respeito do conteúdo da peça encenada: “Le lundi suivant, je fus aux Français, comme nous en étions convenus. Malgré votre curiosité littéraire, je ne puis vous rien dire du spectacle, sinon que Prévan a un talent merveilleux pour la cajolerie, et que la pièce est tombée: voilà tout ce que j’y ai appris” (Choderlos de Laclos, 1801, vol. 2: 208, carta 85).

de lazer em toda a sua potência provocava que o silêncio nem constituísse um hábito regular nem tampouco fosse exigida a concentração dos espetadores no seguimento da ficção teatral contada, assim como, quanto a isto último tampouco existia uma fronteira entre o que se passava nas cadeiras da sala teatral e no palco; processos todos eles que perduraram até finais do século XVIII ou inícios do século XIX, apesar das novas normativas que procuravam a sua emenda (*Vid.* Weber, 1997). Assim sendo, as interações entre assistentes e atrizes e atores exercendo de personagens no transcurso da encenação estavam completamente normalizadas, pois segundo Chaouche (2009: 516) o feito teatral podia ser explicado nesta altura como o resultado dum exercício coletivo, em que os espetadores som os encarregados de concluir com as suas intervenções o conjunto da encenação teatral. Chaouche (2009) inclui diferentes histórias de interações nos auditórios franceses nas quais o público nuns casos exerce a função de crítico teatral, avaliando a obra paralelamente à sua encenação, enquanto noutros casos adota o rol de diretor, forçando os atores a introduzirem modificações segundo o seu gosto¹⁸⁶. Por outro lado, existia uma certa compreensão com práticas que, querendo modificar a ação teatral, expressavam em tempo real o seu contentamento com a obra ou com determinada ária ou parlamento –com aplausos e “bullas, pateos, broncas, gritas” (Álvarez Barrientos, 2003: 1485)–, podendo paralisar a encenação ou, ao contrário, insistir na sua repetição ou na encenação dumha peça inteira da qual gostou especialmente. Os livros de acordos municipais da Corunha deixam constância de que o público urbano galego também normalizara a sua participação no espetáculo teatral, geralmente no sentido de exigir modificações no tipo de produtos teatrais ou repertórios escolhidos, de modo concomitante ao consumo do espetáculo. Foi já citada a solicitude que, segundo o procurador geral da Corunha, este recebera ‘do público’ para ver encenadas uma série de óperas específicas pela companhia de Afonso Nicolini (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 25 de Agosto. Fólio 413 frente. Cota: C-76). Possivelmente a fórmula do público ter pedido ao cargo político responsável uma determinada listagem de obras preferenciais era admitida, e até bem recebida –lembramos como no capítulo quarto concluímos que a partir da década de 1790 a função estética do público ganha protagonismo–, quando realizada com a devida formalidade e com mais sucesso se esta procedia das elites sociais presentes. No entanto, era mui frequente que os espetadores interrompessem o espetáculo para reclamar a encenação das peças teatrais que mais preferissem ou trechos delas, estando “los concurrentes, dibididos en dictámenes para que se les sirviese con obras extrahordinarias tonadas y otras diversiones” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 31 de Agosto. Fólio 123reto-123verso. Cota: C-62). E esta situação, apesar da sua frequência cada vez maior, principiou a incomodar as autoridades municipais devido aos riscos da exaltação popular como resultado destas trocas em que o público confrontava as suas escolhas e critérios com o critério das companhias e até, como veremos, com os integrantes do concelho, como se pode observar na seguinte queixa do concelho corunhês:

[j] que por la diferencia de gustos y multiplicidad de voces en pedir los concurrentes a la comedia en pedir esta u la otra cosa a la compañía de comicos se suele seguir un notable desorden con mucho de sagrado y displicencia del Publico sin que aquella pueda conpreender lo que deva ejecutar [j] (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 25 de Maio. Fólio 75reto. Cota: C-62).

¹⁸⁶ Chaouche (2009: 516-517) localiza o exemplo da suspensão dumha encenação num teatro francês em 1754 após o público ter penalizado a obra e negar-se à sua continuação por esta resultar insatisfatória ao seu juízo. Conquistando a responsabilidade da direção teatral, os assistentes também costumavam comentar a ação da peça, instigando as personagens a agirem num ou noutro sentido (Chaouche, 2009: 524).

Um dos primeiros documentos normativos do concelho da Corunha já interditava as exclamações de viva voz dos espetadores expressando as suas preferências repertoriais ou dirigindo as ações cenográficas, como analisara Chaouche (2009): “No podra [...] asimismo pedir que Cante; o calle aquella, y la otra Cante una; Como el que danze este baile; u el otro [j] ” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1768. Sem data. Anexos. Fólio 137 frente – 137 verso. Cota: 58), dando conta de que se tratavam de hábitos assimilados. Nesta mesma linha continuou a proibição de mandar repetir a execução de determinadas cenas teatrais, árias ou danças (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1789. 8 de Agosto. Fólio 46frente-47frente. Cota: C-74).

Adverte Álvarez Barrientos (2003) de que este tipo de atitudes eram observadas em todos os espetadores sem importar o grupo social a que pertenceram¹⁸⁷, indicando o muito que faziam parte do ‘sentido comum’ do período. Com efeito, estas práticas participativas de longa data foram profundamente assimiladas tanto pelo público teatral quanto pelos atores, que as mais das vezes aceitavam e obedeciam as indicações do público, que fazia parte da tradição teatral existente, apesar de que no caso galego fosse recente a oferta teatral em espaços estáveis. Precisamente, Álvarez Barrientos (2003: 1492) explica que o facto de as companhias itinerantes, nomeadamente as cómicas espanholas, estarem costumadas a oferecer os seus espetáculos em espaços como corralas ou até em praças públicas com uma acústica nem tão idónea, todo o qual obrigava aos atores e atrizes a exagerarem as suas interpretações para conseguir captar a atenção do público, favorecendo, deste modo, os diálogos e os apelos dos dois lados e nos dois sentidos, da plateia ao cenário e vice-versa.

Uma consequência derivada disto foi a suspensão da verosimilhança ou da ilusão ficcional –e com isto a ausência de credibilidade da narração- devido à ausência de fronteiras entre ficção e alusão à realidade, que constituía o modo de proceder normativo das companhias e do público teatral durante todo o século XVIII. Por outro lado, este tipo de comportamentos livres no que respeita ao uso do corpo para mostrar aprovação ou denegação, para conversar com um assistente próximo, para mostrar afeto, para dirigir-se aos atores, para cantar, assobiar, etc., ajustavam-se às teses defendidas por Foucault da maior autonomia de ações das sociedades do Antigo Regime. E, seguindo esta análise, neste mesmo período este tipo de práticas começaram a ser repudiadas pelos agentes do campo do poder. As autoridades políticas esforçaram-se por transformar a antiga conceção da assistência teatral como festa ou encontro livre de sociabilidade política ou sexual num modelo de diversão civilizada e prioritariamente pedagógica, conforme os dogmas ilustrados, caracterizada pela vontade de silêncio, de atenção plena e outras convenções durante a encenação (Real Ramos; Alcalde Cuevas, 1996: 133). Este tipo de comportamentos foram criticados primeiro e posteriormente perseguidos coercitivamente com penas associadas porque o que se procurava instituir tinha uma função não só teatral –estabelecer uma nova fórmula de consumo cultural, que foi a que prevaleceu até hoje- mas, sobretudo, política, instituindo corpos mais controláveis e domesticados –silentes e quietos-.

¹⁸⁷ “La actitud del público, ya fuera noble o plebeyo, a pesar de la guardia que custodiaba el orden en el teatro y a pesar del representante de la ley que podía asistir a la función, era participativa; es decir, tenía una actitud activa respecto de lo que veía y manifestaba su opinión sin complejos o «participaba» en la representación declamando, pidiendo que se repitiera algún pasaje que gustara en especial, etc” (Álvarez Barrientos, 2003: 1483).

As insubordinações do público e o ênfase na domesticação dos corpos

Nesta alínea retomaremos a análise do apelo ao silêncio e à quietude dos corpos, mas centraremos-nos nos casos em que estes mandatos fôrom vulnerados e quais as medidas aprovadas para emendar estas situações de desobediência e o que elas implicavam.

Muitas das movimentações registradas nos coliseus galegos tinham como motor inicial a insatisfação dos espetadores com algum elemento da encenação teatral, que fora expressado em alto dando lugar a confussons, todo isto apesar de que as instruções normativas explicitamente proibiram as intervenções do público durante as funções. Neste sentido, um firme desacordo que se originou entre os espetadores e as autoridades municipais presentes numha função teatral corunhesa em 1772 encorajou ao governo municipal da Corunha a proibir qualquer solicitude ou comunicação dos espetadores com as companhias: “[j] se guarde aquel silencio y tranquilidad que conduce a la satisfaccion regular nadie levante la voz para pedir cosa alguna porque la Ciudad cuidara de que sirva al Publico como corresponde” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 25 de Maio. Fólho 75reto - 75verso. Cota: C-62). Neste mesmo acordo plenário a câmara corunhesa continuou com advertências em que ameaçavam de tomar medidas mais graves se o sossego e a tranquilidade eram alterados, anunciando que à ‘cidade’ “le sera mui sensible tomar la devida providencia contra quien no se conformare con esta disposicion” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 25 de Maio. Fólho 75verso. Cota: C-62). Assim, anunciou o reforçamento das medidas repressivas e de vigilância nas próximas funções teatrais com o envio de tropa militar, que fora requerida ao Capitão general, e a publicitação destas medidas em bandos para o público conhecimento (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 25 de Maio. Fólho 75verso. Cota: C-62).

Especificamente o que era condenado, polos riscos que entranhava para a ordem pública, era nom tanto um estado de silêncio e escuta atenta –que, como temos visto, seria mui difícil de implantar na íntegra-, mas evitar qualquer expressom emocional e, sobretudo, corporal nom controlada. O centro da preocupação das autoridades do campo do poder era a tradução destes ‘movimentos’ em agitações insubordinadas, por este motivo o estado desejável era o de conseguir umha domesticação dos corpos, de aí que as proibições se referissem a corpos movendo-se, desvairados ou descomedidos: “Palmetear hacer algazarra, ademanes ymproprios, ni otros excesos que interrompan y causen escándalo a los concurrentes” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro. Expediente 2*. “Disposicións para a boa orde do teatro”. Ano 1791. 25 de Agosto. Fólho 42verso. Cota: C-727-A). Esta ideia encaixa plenamente com o dispositivo disciplinador descrito por Foucault (2012 [1975]: 183), com o qual a finalidade última era obter corpos dóciles, sujeitos: “Le corps, requis d’être docile jusque dans ses moindres opérations, oppose et montre les conditions de fonctionnement propres à un organisme”.

Certo é que existia umha ténue linha que separava os primeiros indícios de movimentação nos corpos das espetadoras e espetadores –incumprindo a primeira diretriz da quietude- e o evoluir em revoltas que podiam impugnar as condições performativas que asseguravam a legitimação das instituições do poder presentes. O livro de acordos corunhês do 31 de Agosto de 1772 trasladou as agitações recorrentes que se iniciaram em Maio deste ano, a partir dum primeiro acontecimento que consistiu na exposição com “escandalosa Griteria” das preferências dos assistentes quanto às peças que queriam ver encenadas (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 31 de Agosto. Fólho 123frente-123verso. Cota: C-62). Este balbúrdio nom ficou na expressom pública e agitada dos ânimos, porém, deu

lugar a outras manifestações mais vivas que alertárom aos agentes de poder local. O acordo municipal descreveu umha série de ações insubordinadas, em primeiro lugar, o facto de ter sido retirado o cartaz pendurado no coliseu com a normativa teatral que proibia estas manifestações. Para além disto, a crónica municipal assegurava que nas seguintes funções teatrais o público, especialmente o da plateia, continou ignorando a proibição de realizar pedimentos de peças. Ao contrário, o público seguiu expressando as suas solicitudes pessoais e, longe de fazê-lo com maior moderação, foi, segundo os agentes municipais corunheses, de modo mais barulhento e fora de controlo (“con la maior desatención, algazara, y desenfreno”). Por último, quando os agentes capitulares, situados na posição simbólica do palco da cidade, procurárom mediar e oferecer umha solução de consenso propondo umha peça extraordinária, o público mostrou o seu desacordo com a escolha e até insultou algum destes agentes do poder:

y que echa la anterior fixacion advirtio la Ciudad la devida quietud y sosiego que Correspondia por espacio de algunas Semanas, **pero posterior experimenttò haverse subrrrecticiamente Arrancado, y no haver sido suficiente su moderado y disimulo en esta pugnible òperacion antes bien de estimulo para que con la maior desatención, algazara, y desenfreno se prosigue** desde la plattea por los Concurrentes con emulacion Unos de ótros a pedir lo que se les òfreze llegando a tal extremo que **Con nottorio, y publico ludibrio se le ynjuria su Auttoridad con un Absoluto deshorden**, y aun mandando alguna vez por mera condescendencia, y absiliar la diversion se canttase algo de extrahordinario desde su Palco, **Con Vozeria desconpuetta se alentarón a proferir que no querian, y aun se tomaron la Abilanttez de Ynsulttar en particular a Alguno de los señores Capitulares en el Palco de dicha Ciudad se allava**, y en la noche de ayer **se bio aumentado este deshorden** llegando a tanto que estubo parada la diversion publica por espacio de media ora [o carregado é nosso] (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 31 de Agosto. Fólho 123verso. Cota: C-62).

Esta série de acontecimentos permitem verificar que apesar dos esforços legisladores coercitivos os espetadores galegos em determinadas circunstâncias se sublevavam contra eles e nom abandonavam as lógicas comportamentais tradicionais no coliseu. A crónica das autoridades municipais sobre esta confusom dá conta da gravidade com que olhavam estas ações e a insegurança que para eles implicava em termos de desautorização do seu poder, qualificando estas manifestações com as seguintes expressões: “tan Yregular desacato”, “Con nottorio, y publico ludibrio se le ynjuria su Auttoridad con un Absoluto deshorden”, “y aun se tomaron la Abilanttez” [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 31 de Agosto. Fólho 123verso. Cota: C-62]).

A este ato de rebeldia do público corunhês seguírom outros, recolhidos mais sinteticamente nos livros municipais corunheses. Mas resulta especialmente útil a análise das confusons que se sucedem na Corunha no ano teatral de 1776 que nos aproximam mais do ponto de vista dos agentes de poder a propósito das desordens. A primeira referência às insubordinações que emergem esse ano na Corunha é de Janeiro de 1776. Numha assembleia municipal Nicolás Riazós, na qualidade de comissionado teatral, descreve a discórdia que estalou quando um cabo desobedeceu as ordens dum oficial presente no auditório teatral de guardar silêncio. A sentença decidida resulta reveladora da importância conferida polos agentes do campo do poder a estas questons. Esta consistiu numha das penas de maior gravidade, a privação da liberdade do cabo, com o objetivo de evitar episódios futuros, como se explicita no acordo plenário (“las providencias que exemplarizasen para lo Subcesivo” [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1776. 17 de Janeiro. Fólho 14frente. Cota: C-64]). Contra o final deste

ano teatral aparece na documentação municipal o informe dumha nova confrontação. Neste caso particular nom temos tanta informação de em que consistírom no particular as perturbações que tivérom lugar durante a performance teatral. O governo local efetuou umha denúncia mais vaga, falando unicamente em “varios dehordenes por ttodo Genero de personas” e como as ordens que enviou o deputado de comédias para aplacar esta situação fôrom negligenciadas. Neste testemunho podemos encontrar umha reflexom que incidia de modo mais explícito no prejuízo que este tipo de atos de rebeldia significavam em termos de perda de capital simbólico para os agentes e instituições participantes –o ‘desdoro’-, no que atinge tanto ao agente que os recebeu, o deputado de comédias Juan Vicente de Villardefrancos, quanto, de modo extensível, à instituição que este representava, ‘a cidade’, que metaforicamente representava o concelho corunhês:

En este Ayuntamiento el señor don Juan Vizente Villardefrancos diputado de Comedias hizo presente a la Ciudad que en las [sic] con que se dio diversion al publico los dias Catorce, y quinze del mes proximo pasado en la Casa de Coliseo, ya que Cumpliendo Con su encargo dho señor, ha notado varios dehordenes por ttodo Genero de personas q procuro Contener, pero Considerando que en aquella situazion se óbserva poca tranquilidad de algunas acciones y echos que resulttan en desdoro tantto de la Ciudad Como del diputado que la representta en aquel sitio y teatro, lo qual pide algun remedio [j] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1776. 2 de Dezembro. Fólio 137verso-138frente. Cota: C-64).

A gravidade atribuída a estas contendas fica comprovada no facto de que os plenos em que foram tratados estes acontecimentos foram convocados exclusivamente para tratar esta questom. Tratava-se de agressões à dimensom simbólica das autoridades políticas municipais e da instituição que representava porque no plano material esta situação nom causara nengum tipo de estrago. Fora colocada em questom a soberania da câmara corunhesa, que fora devidamente veiculada em bandos públicos, e mesmo foram desrespeitados os mandatos dados ali mesmo na performance teatral, em voz alta, e dirigidos diretamente a um sujeito, o cabo que assistia ao espetáculo, e que desafiava e impugnava essas ordens.

Ao nosso ver, o documento que prova de modo menos ambíguo como a performance teatral contribuía para construir um estado dóxico desejável de quietude e respeito aos agentes do campo do poder e que isto incentivasse um comportamento subordinado do público-povo para com estes mesmos agentes foi umha carta do Consejo de Castilla. Esta missiva foi escrita por Antonio Martínez Salazar, secretário do Supremo Consejo de Castilla –portanto reproduz a visom oficial da monarquia espanhola quanto à função política e simbólica do teatro- em data temperá, em 1771. Expressava às claras o pensamento referido, situando-o como umha prioridade que devia ser perseguida polas duas instituições políticas envolvidas, o concelho e mais a Real Audiência, na gestom específica da atividade teatral:

[...] arreglandose esa Real Audiencia [a Real Audiencia del Reino de Galicia] al contexto de dicha Real Provision, observando con la Ciudad [o concelho da Corunha] la mejor armonia, a fin de que amvos Cuerpos logren la obediencia y sumision del publico en sus resoluciones, y se les conserve el respeto, que es tan preciso para que se consiga el buen orden politico (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre competencias en materia de Teatros das diferentes autoridades”. Cota: 8418/ 6).

Outros documentos oficiais incidiam neste objetivo, de modo mais ou menos implícito. Um acordo plenário da Corunha apontou que a função pedagógica da atividade teatral era

servir para transmitir “el respeto y veneración dada à la Justicia, y sus providencias; que tan acreditado tiene este Pueblo” (A.M.C. Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales. Año 1794. 19 de Abril. Anexos. Fólío 243frente-243verso. Cota: 78). Aliás, acrescentou que este era um objetivo que concernia a todos o grupos sociais, “que sirven á todas las clases de estar desde la Infima asta la mas elevada” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Año 1794. 19 de Abril. Anexos. Fólío 243frente-243verso. Cota: 78).

Em consequência, quando se quebravam os protocolos desenhados modelicamente polos agentes políticos municipais para a performance teatral, existia o risco de nom ser transmitida a mensagem simbólica tal e como fora concebida e o resultado final até podia ser contraproduzente para o campo do poder. Podia normalizar-se a impugnação dos roles hierarquicamente distribuídos entre os agentes dominantes –os que ocupavam os lugares de honra- e os agentes dominados –que ocupavam o pátio, especialmente, e as restantes cadeiras do coliseu-. Este dano poderia-se minimizar com castigos exemplarizantes ou com futuros eventos públicos simbólicos, melhor protegidos, no entanto, a maior prova da relevância destas agitações é a confessom realizada polos agentes capitulares do temor a umha sublevação política após qualquer pequena turbulência. Logo dum incidente com um dos regedores perpétuos corunheses na temporada teatral de 1799, o Governador e Comandante geral interino, Francisco Pacheco, chamou a atençom quanto aos graves riscos deste tipo de situações devido à perda de control do espaço teatral, como resultado dumha pequena balbúrdia que tivera lugar no público: “Este echo desconzertado a toda Prudencia llenó de Consternacion al Publico perdieron sus Espectadores el Sosiego, paró la escena y **todo estuvo expuesto a un terrible movimiento** [...] [o carregado é nosso]” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Año 1799. 3 de Julho. Fólío 57frente. Cota: C-83). Francisco Somoza de Monsoriu deu um passo mais nesta direção e proferiu umha reflexom ainda mais alarmista a respeito das graves consequências das confusons que tinham lugar nos auditórios. Este agente enviou umha carta ao Comandante geral de Armas, Félix de Oneille, argumentando que em muitas ocasiõs umha pequena agitação, que acolhia um ato de insubmissom pontual podia incitar até um processo de rebeldia de maiores consequências. Esta epístola era mui anterior à Revolução Francesa, pois data do 31 de Dezembro de 1774, no entanto, assinalava outros sucessos revolucionários que afetárom ao Reino da França. Tratava-se das violentas revoltas originadas no teatro público de Marselha, que mesmo levárom ao assassinato de vários agentes políticos, e que dérom começo a partir dum simples gesto de desautorização –um ‘desaire’- aos representantes da política e da justiça dentro do coliseu:

[...] solo hacer à VS presente, que el mantener la tranquilidad de tantos hombres como se juntan en un teatro de Comedias, sugetos a distintas ynclinaciones y diversos fueros, es un asunto muy recomendado por el Monarcha; que doce Granaderos no son suficientes para precaber una de las muchas desgracias, que se han visto practicar en algunas Naciones por el empeño de un hombre solo; que la necesidad deroga la fuerza de las leyes mas acertadas, y que a correspondencia de los males suelen aplicarse los remedios (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre mantemento da orde pública no Teatro”. Cota: 8418/ 12).

el asunto de el dia es una materia de mui alta consideracion, y que merece particular cuidado, para precaber resultas lastimosas. Nosotros recordamos el exemplar funesto de la Ciudad de Marsella donde el año pasado se vió desairada la Justicia en un Coliseo de Comedias, y muertos algunos Capitulares y Vecinos por no causar respeto en los concurrentes el numero de la tropa de auxilio: tenemos a la vista que en el teatro mismo de la Coruña una simple aprension de yncendio comovio los animos de todos, siendo necesario el uso pronto de los Soldados, para

contener la confusion repentina, felicidad que com menor numero talvez no se huviera conseguido (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre mantemento da orde pública no Teatro”. Cota: 8418/ 12).

Somoza de Monsoriu incidiu em que um mínimo gesto de desautorização contra os representantes do poder local poderia provocar graves e incertos efeitos políticos. Por último, este agente chamou a atenção para a obriga de o espaço teatral ser objeto prioritário de supervisom e governo das autoridades políticas, pois nas circunstâncias de ameaças de conflito bélico este era o desafio mais importante para as instituições de poder local: “[...] contemplamos que en una Plaza sin guerra no hay puesto ni destino de mas ymportancia, que la custodia de un theatro publico, porque una comocion y un bullicio son daños que no admiten equivalencia” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre mantemento da orde pública no Teatro”. Cota: 8418/ 12).

Umha investigação realizada por Ravel (1993) a propósito de diferentes revoltas produzidas nos coliseus de Paris na segunda metade do Setecentos permite-nos apoiar a tese até aqui apresentada. Ravel (1993) analisou o fenómeno específico de introdução nestas salas francesas de cadeiras com que sentar obrigatoriamente aos espetadores do pátio, como umha medida que, entre outras funções, tinha a fundamental de impedir gestos e movimentos insubordinados. Colocou o foco nos testemunhos dalguns produtores teatrais da altura que lamentavam a frequência cada vez maior de desacordos e insubordinações dos espetadores parisienses, mesmo em presença do rei (“La Harpe observed that the public was in the habit of clapping and making noise everywhere, “even in the presence of the king.” [Ravel, 1993: 187]), agravando a desautorização das instituições e do regime que representavam. Para fundamentar isto examina vários exemplos de protestos no público destes teatros, mas o acontecimento mais iluminador ao nosso ver foi umha insubordinação que se originou na zona do “parterre” –que equivalia ao pátio ou plateia- e que surgiu por umha discrepância com as peças escolhidas pola companhia para serem encenadas¹⁸⁸ (Ravel, 1993: 200-205). Estes processos, em consequência, seguiam um *modus operandi* mui parecido ao dos coliseus galegos. A confrontação entre o público e os agentes do poder presentes decorreu no teatro da Comédie-Italienne em 1787, na etapa prévia ao estalido revolucionário, e significou segundo Ravel, a perda definitiva de autoridade da figura real, que, com efeito, começara a ser colocada em questom polas suas ações despóticas. Atendendo a Ravel (1993: 205), a principal disrupção com o capital simbólico das instituições políticas consistiu na contestação do público às ordens do representante do poder real, o seu desacordo mas também, principalmente, a sua negação a acatá-las, mesmo colocando em questom em que se fundamentava a autoridade desta figura política sobre o público teatral¹⁸⁹. A evidência do dano simbólico perpetrado contra as

¹⁸⁸ O protesto do público do pátio começou com desacordo do pátio quanto ao desempenho da peça de Desfontaine anunciada para a função desse dia, até o ponto de o público exigir umha nova peça, o que foi recusado pola companhia. Afinal o ambiente era cada vez mais álgido porque o descontentamento do público ia em aumento ante a falta de propostas da companhia e, como os gestos de rebeldia eram cada vez maiores, finalmente foi ordenado polos agentes políticos representantes da Coroa -o “First Gentleman of the Chamber”- que a polícia intervisse com dureza sobre o público, entrando na plateia e prendendo alguns espetadores. Ao mesmo tempo, o primeiro ator da companhia explicava ao público que nom contava com a autorização necessária da autoridade competente no auditório, o “First Gentleman”, para encenar a obra que, em substituição, o público reclamava (Ravel, 1993: 204). Porém, os espetadores continuárom indicando o seu desacordo e, finalmente, rebelárom-se contra a ordem do “First Gentleman”, obrigando os atores a subirem de novo o pano para recomeçar a sua interpretação.

¹⁸⁹ Um libelo anónimo, apenas assinado com umha abreviatura, intitulado *Le Parterre justifié, ou Précis historique (et réflexions sur la représentation du 26 décembre 1787*, atacava dum lado o uso desproporcionado da violência e, para além disto, numha nota de rodapé acabava por perguntar-se qual era o direito da figura política de administração do teatro, o “First Gentleman of the Chamber”, para exercer um poder despótico sobre o público teatral que tinha pagado o seu bilhete; com o qual colocava em questom a lógica hierárquica entre os agentes do poder e o público –e a sociedade- que assistia a esta diversom

instituições políticas vigentes fica provada na gravidade destas perguntas e na solução punitiva a que se chegou, aprovando com caráter iminente a instalação de cadeiras na zona da plateia – num tempo récord, em duas semanas e média-, com a esperança de que isto impedisse ou dificultasse agitações futuras, graças à melhor identificação do público (Ravel, 1993: 208). Ravel (1993: 180) conclui que o cúmulo destes incidentes que obstaculizavam a organização dumha atividade teatral sem interrupções e impugnações da ordem social e política e, aliás, isto figura com que a França entrasse numha nova fase política cujo culmem foi precisamente o processo revolucionário de 1789:

[...] unable to secure the quiescent assembly of subjects necessary to bear witness in a representative public sphere, **the state ultimately lost confidence in its ability to represent its authority in the public playhouse in the manner established during the reign of Louis XIV.** The impetus to seat the parterre, which came not only from the state but from a variety of private critics, betrayed a new situation where power originated not in the person of the king but in the deliberations of the "public." [o carregado é nosso].

Umha reflexom análoga tinha sido efetuada por um agente anónimo do período, que fora vizinho na sala teatral do produtor literário Jacques-Henri Meister e editor da revista *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (1748-1793), durante as confussons que tiveram lugar na Comédie-Italienne. Este sugerira anos depois que a supremazia dos assistentes teatrais sobre as forças de ordem no coliseu era um símbolo que preludiara a queda do rei e a instauração dum novo sistema político, reflexom que Meister considerou avondo pertinente como para a incluir na sua revista (Ravel, 1993: 205). A comparaçom com a França nom pretende equiparar o estado dos processos, mas sim comparar dinâmicas do período. Em Paris, polas especificidades dos processos que afetavam ao campo do poder nestes anos, o poder simbólico da instituição real estava naquela altura muito mais degradado que no caso galego, em que nom se iniciou umha descomposição do sistema monárquico –que só caiu com umha invasom política exógena-. Estas desautorizações simbólicas acrescentavam-se a umha deslegitimação derivada de múltiplos fatores em jogo que era difícil de reverter, de aí a explosom destas dinâmicas na revolução liberal de 1789. Julgamos pertinente esta explicação porque fai pensar em que os agentes políticos galegos da segunda metade do século XVIII ainda confiavam nas potencialidades dos atos performativos teatrais para fortalecer a soberania monárquica e das instituições políticas locais para evitar umha resolução como a francesa.

Em coerência com isto, é sintomático que a única saída concebida polos agentes galegos do campo do poder local para contra-atacar estas práticas deslegitimadoras durante os espetáculos foi a de reforçar a ritualização das próprias performances teatrais. Este processo de reforçamento passou, em primeiro lugar, pola tentativa dos concelhos de acalmar os ánimos no próprio auditório durante a performance teatral, dissimulando as amostras de insubordinação, procurando desativá-las com indiferença. O objetivo, quando possível, era resgatar o guiom original do ato performativo, como figura na seguinte ordem para os atores de nom suspender a encenação: “Estando en la Accion no deveràn parar ni suspender estta por ningun alboroto ni ocurrencia de la Platea Si no tienen antes orden del Gobierno” (A.M.F. Expedientes de Teatros. *Expediente 2. Disposicións para a boa orde do teatro*. Ano 1795. 24 de Outubro. 50frente. Cota C-727). Caso nom se conseguisse implementar, os agentes municipais galegos optariam por umha resposta mais intimidatória, autoritária e repressiva, que

(Ravel, 1993: 209).

se fundamentava quer nas advertências e ameaças em voz alta dos próprios representantes do poder presentes, quer na expulsão dos agentes sociais rebeldes do auditório, na atribuição de multas ou no seu encarceramento. Além do mais, era habitual que após estas insubordinações os concelhos pedissem ajuda à jefatura militar para incrementar o número de tropa disponível para vigiar o coliseu público da cidade. A resolução de Agosto de 1772 em volta da agitação social que teve lugar no teatro corunhês é modelar a este respeito, dado que é explicitado que não se anule a atividade teatral, que esta continue embora se intensifique a mensagem de “*sosiego y quietud que le hes devido*”, ao tempo que era ordenado o acrescentamento da repressão com o envio dum maior número de soldados no coliseu corunhês (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 31 de Agosto. Fólio 124reto. Cota: C-62).

De qualquer jeito, as soluções passavam, em resumo, pela continuidade ou a organização de futuras funções teatrais e operáticas garantindo os meios coercitivos para o seu desenvolvimento com todas as garantias performativas, sem retirar, assim sendo, a confiança nos benefícios políticos e simbólicos da performance teatral como recurso em favor do campo do poder. Foucault (2012 [1975]: 211) precisamente fala de que o castigo, segundo a lógica do sistema disciplinar, tinha uns fundamentos eminentemente corretivos, de recondução das atitudes não normativas. De aí que este se baseasse em boa medida na repetição, como no método punitivo infringido aos soldados rebeldes num manual militar de 1766 que cita Foucault (2012 [1975]: 211), segundo o qual deviam voltar fazer constantemente os mesmos exercícios e exames até conseguir o resultado julgado como correto. Esta reiteração na execução devia ser nas próximas ocasiões a mais normativa possível para atingir os resultados ótimos, por isto esta técnica foi chamada pelo pensador francês como o ‘endireitamento dos corpos’. A estratégia no fundamental é a mesma que a aplicada no governo teatral quando as normativas teatrais eram publicadas uma e outra vez pelos concelhos ferrolhês e corunhês com uma insistência cada vez maior na obrigatoriedade do seu cumprimento, no estabelecimento de penas superiores e na intensificação das forças repressivas.

O conteúdo de todas as medidas normativas convergiam na mesma exigência, a procura dum público teatral domesticado, com um controlo absoluto dos seus movimentos, transformando-os em ‘corpos dóceis’. Esta não era uma demanda específica dos agentes do poder especificamente galegos ou espanhóis. Antes bem, Foucault (2012 [1975]: 161) assinala como em toda Europa ocidental há uma energia comum investida na experimentação com recursos de maior sofisticação e estabilidade no disciplinamento das populações (“*une coercion ininterrompue*”), dos corpos sociais no intuito de atingir a sua plena sujeição:

[...] il ne s’agit pas de traiter le corps, par masse, en gros, comme s’il était une unité indissociable, mais de le travailler dans le détail; d’exercer sur lui une coercion ténue, d’assurer des prises au niveau même de la mécanique –mouvements, gestes, attitudes, rapidité: pouvoir infinitésimal sur le corps actif.

Estas dinâmicas sabemos graças a Hespanha (1993 : 240) que entraram no corpo do direito penal da Coroa portuguesa de modo concomitante, de tal jeito que os crimes contra a religião –no fundamental, as práticas heréticas- foram mutando em crimes contra a ordem social, priorizando o objetivo da contenção e domesticação do corpo social, antes do que a ofensa religiosa. Em suas palavras teve lugar uma mudança no “terreno de la *tipificación*” do regulamento do delito de heresia, como consequência dum efeito de “*secularización*” que fixo com que o cerne da pena se referisse à “*perturbación del orden social establecido y no a la magnitud de la ofensa a Dios*” (Hespanha, 1993: 240). Em boa lógica foi implementado um endurecimento dos castigos ligados a desordens sociais e uma legitimação do uso da força repressiva contra qualquer amostra de conturbação social (“*tumultos simples y sediciosos,*

reuniones clandestinas, resistencia a la autoridad, liberación de presos, etc." [Hespanha, 1993: 262-263]).

Esta reflexom permite-nos reonectar com a questom inicialmente tratada e assim dar coerência a toda a redaçom deste ponto. A utilizaçom insistente de duas palavras, que na maioria das vezes apareciam ligadas no documento, remete diretamente para o desejo das autoridades de converter os espetadores em corpos silentes (“silencio”), sossegados e estáticos (“quietude”), em outras palavras, corpos domesticados –nas palavras de Foucault-, privados da força e do movimento para poder levar a cabo açons que colocassem em causa os alicerces do campo do poder. Um produtor teatral setecentista, Louis-Sébastien Mercier, reconheceu o objetivo disciplinar dos gestores teatrais parisienses que subjazia às medidas de controlo do público. Denunciou que estas constituíam um “abus vexatoire” e mesmo expressou esta crítica em termos mui parecidos aos empregados contemporaneamente por Foucault, quando afirmou que a finalidade destas decisons do governo era “domestiquer l’instinct du public” (Poirson, 2009: 538) para ter como resultado um público passivo e submetido (“ces servitudes incroyables auxquelles le public se soumet” [Poirson, 2009: 537]).

Em última instância, entendendo como se entendia na época, o espaço teatral como um campo de açom educadora, existia a vontade de que as práticas performativas em que funcionavam as condições de submissom fossem naturalizadas polos assistentes e deste modo repetidas polo conjunto do corpo social urbano do Ferrol e da Corunha, bloqueando qualquer amostra futura de contra-poder, que geralmente procedia das camadas mais populares e com maior capacidade de resistência:

Elle [la discipline] doit aussi maîtriser toutes les forces qui se forment à partir de la constitution même d’une multiplicité organisée; elle doit neutraliser les effets de contre-pouvoir qui en naissent et qui forment résistance au pouvoir qui veut la dominer: agitations, révoltes, organisations spontanées, coalitions – tout ce qui peut relever des conjonctions horizontales. De là le fait que les disciplines utilisent les procédures de cloisonnement et de verticalité, qu’elles introduisent, entre les différents éléments de même plan des séparations aussi étanche que possible, qu’elles définissent des réseaux hiérarchiques serrés [j] (Foucault, 2012 [1975]: 255-256).

A avaliaçom da aplicaçom destes mecanismos no espaço teatral polos agentes do poder galegos pode ser julgada como bastante positiva. Apesar dos atentados simbólicos examinados, que abrírom pontos de fissura na legitimaçom simbólica, a performance teatral na maioria dos casos seguiu o guiom previsto de respeito e subordinaçom aos agentes do campo do poder. O facto de que todos os atos de insubordinaçom analisados finalizassem sendo sufocados em maior ou menor tempo, corrobora o sucesso da política de domesticaçom dos corpos e provavelmente doutras medidas, que analisaremos nas próximas páginas.

O exame: a classificaçom, o registro e a categorizaçom como dispositivos disciplinadores

Conjuntamente ao mecanismo da sujeiçom dos corpos sociais examinaremos a mobilizaçom doutro mecanismos disciplinador: o exame dos indivíduos presentes no público teatral e que comportava umha série de operaçons, tais como a sua classificaçom e o seu registro em compartimentos normativos. Nos legisladores teatrais do século XVIII, e concretamente em aqueles que redigem as normativas municipais do Ferrol e da Corunha, verifica-se umha

preocupação recorrente que tem a ver com o imperativo de articular e proteger uma série de segmentações realizadas no público teatral.

Em primeiro lugar observamos como fora estabelecida uma estrita divisão por género dos espetadores, que se remontava aos primeiros prédios teatros permanentes do século XVII, mas a preservação da separação sexual foi objeto de especial atenção no período que nos ocupa. A propósito das estruturas do coliseu, a documentação municipal determinava inequivocamente que a *cazuela* era o lugar específico das espetadoras. Contudo, as mulheres da fidalguia local tinham a possibilidade de escolher sentar quer na *cazuela*, quer em qualquer um dos palcos, sendo esta última a opção mais habitual quando tinham capital económico suficiente pelas vantagens indicadas em termos de captação de capital simbólico –aliás, os camarotes pelo geral eram reservados a famílias ao completo, o que incluía aos seus integrantes femininos. Esta segmentação sexual unívoca afetava igualmente aos próprios trabalhadores do teatro, sendo que as cobradoras e acomodadoras da *cazuela* deviam ser exclusivamente mulheres, com o qual pretendia ser impedida qualquer forma de contato inter-genérico no espaço teatral (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2*. “Disposiciones para a boa orde do teatro”. Ano 1795. 24 de Outubro. 51 frente. Cota C-727). Na redação destas normas referentes à separação sexual era evidente o peso dos dogmas católicos, que desautorizavam qualquer encontro que pudesse ser de natureza sexual, preservando segundo estas formulações a honra das mulheres assistentes.

A seguinte norma procedente dum regulamento publicado pelo concelho ferrolán incidia em que devia ser evitado qualquer contato ou proximidade física entre espetadoras e espetadores. Mesmo quando acudirem ao banheiro, as mulheres e os homens do público deviam ir a aqueles situados nas suas correspondentes zonas do coliseu, proibindo qualquer ‘mistura’ inter-sexual: “Que respecto para cada sexo de personas destinados sitios para los desahogos corporales en estos, y no en otra alguna situacion se deveran hacer Concurriendo cada uno á el que le corresponda sin mezclarse los hombres en los de mugeres ni estas en los de áquellos” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólho 194 reto – 194 verso. Cota 378). Assim sendo, era punida qualquer ação que não respeitasse as zonas reservadas para cada um dos géneros, qualquer invasão, geralmente perpetrada por homens, do espaço do ‘outro’. Sob este ponto de vista os homens podiam ocupar e se deslocarem praticamente pela totalidade dos espaços do coliseu, com a exceção do lugar da “*cazuela*” e as vias específicas de saída deste lugar: “3.º Que antes de empezar la comedia ni después de concluida, no se permitan hombres parados y embozados, que suelen ponerse como de plantón en las esquinas y puertas inmediatas a los coliseos y especialmente en aquellas por donde salen las mujeres de la *cazuela*” (Armona y Murga, 1998 [1785]: 202).

Muitas destas diretrizes, ao se apoiarem em pressupostos religiosos, aparecem em ordenanças mui antigas, como a que cita o corregedor Armona y Murga (1998 [1785]: 151) referida às corralas de Madrid em 1608 e com a que também se queria evitar qualquer coincidência na mesma dependência teatral de homens e mulheres, com risco de cárcere para as e os que a incumprirem. Porém, o século XVIII trouxe uma extremação das medidas punitivas e as advertências, que cada vez especificavam com maior concreção os lugares em que não se devia produzir o contato entre sexos, numa altura em que as casas de comédias públicas doutras capitais europeias flexibilizavam este tipo de restrições. Ainda que as crónicas de viajadores estrangeiros costumavam exagerar os processos diferenciais sendo frequente, ao estarem filtradas pelos próprios preconceitos dos narradores, e apesar das relativas falhas circunstanciais no cumprimento dumha cada vez mais exigente normativa¹⁹⁰, a rigidez no plano

¹⁹⁰ Apesar da força dos argumentos e da maior rigidez das medidas legislativas para proteger a separação sexual, alguns testemunhos conduzem-nos a colocar em causa a eficácia em todas as situações do cumprimento destas separações e

ideal quanto à importância destas diretrizes é visível no testemunho achegado pelo poeta inglês coevo Robert Southey. Com esta chave devemos interpretar a surpresa deste produtor e viajero a propósito da separação ortodoxa dos sexos no coliseu da Corunha em 1795 e, especialmente, pelas reações reprovatórias, até procedentes de integrantes do público, quando existia alguma transgressão: “In the pit are the men, each seated as in a great arm’d chair; the lower class stand behind these seats: above are the women; for the sexes are separated, and so strictly that an officer was broke at Madrid, for intruding into the female places” (Southey, 1797, Letter II: 10). Em volta desta questão, é sintomático que o único espaço em que a proximidade física entre espectadores dos dois sexos era permitido resultava ser o lugar do teatro ocupado pelos agentes que acumulavam maior capital social, económico e simbólico, a zona dos palcos, como explicitava o édito do concelho ferrolâm: “[...] sin mezclarse los Hombres con las mugeres en la Cazuela, ni en outro Parage, a menos que sea en los respectibos Palcos [...]” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 2. “Disposicións para a boa orde do teatro”. Ano 1791. 25 de Agosto. Fólho 42verso. Cota: C-727-A). Esta maior permissividade, com limitações, adaptava-se às teses ilustradas que consideravam que apenas os representantes das elites, ao estarem devidamente formados e manifestarem umas condições superiores de honra e dignidade conferida pela sua pertença a determinadas casas nobiliarias ou linhagens, tinham as ferramentas necessárias para contornar os riscos que entranhavam estes encontros com a requerida contenção moral e comportamental.

A proibição das trocas entre indivíduos de diferente sexo fora alargada até condenar qualquer prática ou comportamento sexual ou erotizado, que pudesse incitar a pensamentos de natureza sexual, como se infere das normativas que regiam para os coliseus de Madrid. Isto explica que qualquer contato, troca ou jogo que durante a atividade teatral tivesse uma conotação sexual foi proibido. Por exemplo, sem chegar ao contato físico, não era permitido “hacer señas ni hablar desde el Patio á las mugeres”, como figura num regulamento madrilenho de 1786 do Teatro de los Caños del Peral (Cotarelo y Mori, 1917: 413). No que respeita às atrizes e atores fora desautorizado igualmente qualquer contato entre eles que pudesse ter uma presumível carga erótica, o que foi com que fosse regulado até o procedimento de os atores colocarem as roupas no vestiário: “15.^a Que en los vestuarios de ambos coliseos se tenga siempre capaz y suficiente separación en que se vistan y desnuden las cómicas con la decencia y honestidad correspondiente, sin ejecutarlo a la vista de los cómicos, como antecedentemente está mandado” (Armona y Murga, 2007 [1785]: 204). Nesta mesma linha, no âmbito municipal corunhês, aproveitando a reabilitação do coliseu, foi decidido que fosse acometida uma modificação arquitetónica que reforçasse o isolamento das assistentes na cazuela: “[...] y que yguualmente dicho Arquitecto disponga se mude la cazuela de las mugeres [...] disponiendo su entrada y salida de manera que se evitte todo roze ofensibo como en el día se está experimentando” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1796. 18 de Fevereiro. Fólho 16frente-16verso. Cota: C- 80). A alusão à ofensa derivada destes contatos, ao lado da invocação posterior à ‘lei divina’ como argumento para justificar a obra, permitem ver o peso dos pressupostos morais católicos que impregnavam estas decisões e muitas das

classificações. A repetição infatigável deste assunto nas normativas teatrais do Ferrol e da Corunha permitia especular que existissem modos de contornar esta proibição. Aliás, quanto menos nas funções teatrais de Madrid parece que isto foi assim, como sugerem umas “Precauciones” referentes à atividade teatral, ordenadas por Fernando VI em 1753: “17. Que en las representaciones de teatro, ni en otra alguna, no se permita dar grada a las mugeres, como se acostumbrava antiguamente” (Armona y Murga, 2007 [1785]: 133). Os editores Charles Davis e J. E. Varey deitam luz sobre a questão afirmando que ocasionalmente as mulheres podiam chegar a ocupar excepcionalmente este espaço reservado para os homens. Especulamos que isto pudo responder a interesses económicos devido à forte demanda, que fazia com que não fosse infrequente que se habilitassem espaços não normativos para acolher mais espectadores: “Es decir que, ciertos días, se dejaba que las mugeres se sentasen en las gradas de los hombres, a los lados del patio” (Armona y Murga, 2007 [1785]: 133).

políticas setecentistas como as que perseguiram a sexualidade como ato imoral, como se concretiza na condenação à prostituição e, sobretudo, às prostitutas. Confirmando isto, em nome da proteção do “decoro” foi aprovado um regulamento do Consejo de Castilla e de alcance em todos os coliseus públicos da Coroa espanhola, que consistia na colocação dumha extensa tábua na frente do cenário “de la altura de una tercia, para embarazar por este medio que se registren los pies de las cómicas al tiempo que representan”, como fica recolhido na norma décima quarta da “Real Orden” de Fernando VI do 8 de Abril de 1763 (*Novísima recopilación*, libro VII, Ley IX: 664-666). O objetivo disto era ocultar os pés das atrizes dado que nesta altura os pés eram objeto dum grande fetichismo, como explicam Charles Davis e J. E. Varey (Armona y Murga, 2007 [1785]: 203, nota 122).

Regressando ao caso galego, os agentes do campo do poder reprováram qualquer jogo que pudesse implicar comportamentos sexualizados que se passasse no interior da casa de comédias. À luz disto temos que compreender a proibição aprovada na Corunha de proibir o jogo denominado “con el nombre de guante, o veneficio a las comicas que representan las Comedias” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 15 de Julho. Fólio 83 frente. Cota: C- 61). Durante o pleno não se descreveu em nenhum momento em que consistia especificamente este jogo -o que pode responder precisamente à vontade de não querer expressar em alto e legítimar com isto ações julgadas imorais-; porém, o seu conteúdo sexual pode ser deduzido das insinuações que aparecem no documento administrativo ao referir-se a este jogo como um atentado contra a moralidade das pessoas presentes. Sabemos, contudo, que o jogo pretendia angariar uns dinheiros extras para sustentar as atrizes, sendo colocado o foco da narração em todo momento no escândalo que produz na sociedade um espetáculo deste tipo (“respecto a los clamores con que se lamenta el comun de jente de todas clases sobre lo que se ha experimentado con el nombre de guante” [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 15 de Julho. Fólio 83 frente. Cota: C- 61]) e como por causa disto “se retrahe toda persona de onor en concurrir los dias que se señalan aquellos [os tais jogos]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 15 de Julho. Fólio 83 frente. Cota: C- 61). Atendendo a todas estas transgressões à decência e o decoro, a maioria capitular decidiu proibir o espetáculo, advertindo que não admitiria tampouco a sua realização por futuras companhias (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 15 de Julho. Fólio 83 verso. Cota: C- 61).

Para além do elemento religioso, por trás destas normativas subjazia um projeto mais ambicioso que visava colocar autonomamente as categorias que se observavam na sociedade com o objetivo de combater qualquer modalidade de mestiçagem. Não se tratava de legislar e governar somente contra o contato e mistura de diferentes sexos nas mesmas zonas teatrais, mas também contra a coincidência de agentes de distintas categorias sociais, neste caso os patrons e aqueles que estavam ao seu serviço, que deviam ficar no exterior do coliseu: “Ningun hombre podra mezclarse, con las mugeres en la Cazuela por quanto seria mal visto que estas estubiesen con aquellos: Los criados que à la parte de àfuera del Coliseo, esperen à sus respectivos ámos” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólio 194 reto. Cota 378). Na pretensão da separação das diferentes classes de público residia umha ideia mais profunda: o temor à miscigenação como um processo que poderia induzir precipitadamente a confusões e desestabilizar com isto a ordem social, política e até moral, passando a ser, sobretudo, mais confuso o mapa da sociedade galega e dos seus principais grupos e as hierarquizações que se queriam mostrar entre eles. Aliás, havia a crença de que determinadas atitudes sugestivas no plano sexual podiam conduzir ao caos, a desordens no espaço teatral. Do mesmo jeito, a coincidência no mesmo espaço físico de espetadores e atores procurava ser evitada ao entender-se como um elemento desestabilizador. De modo geral,

pretendia-se que a identidade sexual, social, do rol que ocupavam –atores e atrizes ou assistentes, por exemplo- fosse inequívoca. Os espetadores deveriam ser adscritos a categorias unívocas, de aí que fosse repreendida qualquer forma de travestismo ou de ambiguidade quanto a estas categorias, nomeadamente com disfarces, sendo que se se legisla em contra é que era umha prática que se verificava:

[na margem numerado como ponto 3] **Prohibese** à todo genero de personas que puedan yntroducirse en el tablado, por quanto este debiera estar libre, y desembarazado para los que ejecutan las Óperas, e **yualmente entrar disfrazados tomando otro Vestido del que les corresponde por su sexo** [o carregado é nosso] (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólio 194 reto. Cota 378).

Localizamos normas que iam neste mesmo sentido nos coliseus de Madrid e o foco neste caso estivo colocado especificamente as atrizes mulheres, perseguindo neste caso a transformação com roupagens de homens: “[j] pena de 20 ducados y demás castigo y no salga ninguna mujer a bailar ni representar en hábito de hombre; so la dicha pena” (Armona y Murga, 2007 [1785]: 150). Umha norma posterior mostrou-se ligeiramente mais indulgente e precisou que estas nom devem sair ao cenário com “indecência” e apenas era permitido “representar vestidas de hombre, si no es de medio cuerpo arriba” (Armona y Murga, 2007 [1785]: 204). Em consequência, os regulamentos teatrais galegos e espanhóis desta altura visavam corrigir as transversons como forma de transgressom, as experimentaçons lúdicas ou rebeldes a propósito do género, lutando contra a confusom ou a ambiguidade sexual na representaçom genérica assim como a respeito das categorias sociais. Devia ser coidado polos agentes do campo do poder que cada assistente teatral ocupasse um determinado lugar no coliseu, podendo ser claramente associado a umha determinada categoria normativa no plano sexual e social e, se for possível, vinculado a umha certa zona unívoca –nom híbrida- em que se juntasse com os seus iguais de classe. No interior do coliseu teatral deviam existir tipologias de público inequivocamente definidas e separadas, que indicassem normativamente a sua correspondência sexual em duas categorias predefinidas, masculino e feminino, perfeitamente discriminadas e nom intercambiáveis e funcionando como um modelo normativo para a sociedade desta altura. Dum lado, a formaçom destas categorias contribuía para a normativizaçom da realidade social e, por outro lado, a preservaçom da autonomia destas categorias funcionava como um dispositivo disciplinador preventivo que por meio do exame das várias classes e grupos envolvidos no espaço teatral e da sua conveniente separaçom dificultava a geraçom de confusons e revoltas sociais, que poderiam beneficiar de se convertirem numha multidom indefinida.

Este modo de proceder emanava dumha nova concepçom setecentista que atribuía, também fora do espaço teatral, grande importância à catalogaçom e classificaçom em compartimentos claros, em categorias inequívocas, dos conjuntos populacionais. Foucault (2012 [1975]: 171) a partir do estudo da forma de organizaçom social dos estudantes nas escolas jesuítas do século XVII, conclui que estas empregavam um modelo organizativo que fora experimentado sistematicamente no período setecentista. Este consistia na utilizaçom dumha classificaçom exaustiva que proibia qualquer confusom das classes entre si, sendo habitual que estas classes estivessem organizadas segundo níveis hierárquicos desenhados arquitetonicamente no espaço, nos lugares concretos; sendo plausíveis as concomitâncias com os processos de gestom teatral:

L’unité [no sistema organizativo disciplinar] n’y est donc ni le territoire (unité de domination), ni le lieu (unité de résidence), mais le *rang*: la place qu’on occupe dans

un classement, le point où se croisent une ligne et une colonne, l'intervalle dans une série d'intervalles qu'on peut parcourir les uns après les autres. La discipline, art du rang et technique pour la transformation des arrangements (Foucault, 2012 [1975]: 171).

Les disciplines en organisant les «cellules», les «places» et les «rangs» fabriquent des espaces complexes: à la fois architecturaux, fonctionnels et hiérarchiques (Foucault, 2012 [1975]: 173).

Mas para poder levar a cabo as segmentações e classificações dos corpos sociais no espaço teatral, segundo as categorias e níveis privilegiados pelos agentes e instituições do campo do poder –pois lembremos que o espaço teatral adquiria neste tempo a consideração de espelho do mundo social-, cumpria dar um passo prévio que consistia na acumulação de conhecimento sobre a sociedade para configurar as categorias que logo iam ser implementadas. Portanto, era vital poder levar a cabo antes disto operações de acumulação, classificação e registro do maior número de informação a respeito dos súbditos, elaborando portanto o saber construído normativo, sendo que no século XVIII foi realizado um grande esforço quanto a este tipo de tarefas de recolha e de normatização dos saberes¹⁹¹.

Na Coroa espanhola foi neste período da segunda metade do século XVIII quando fôrom impulsionados os grandes projetos estatísticos de registro da população, tais como o primeiro censo que abarca todos os territórios da Coroa, o Censo do Conde de Aranda (1768-1769) e o posterior do Conde de Floridablanca (1785-1787). Estas iniciativas procuravam paliar a distância geográfica e de conhecimento existente entre a Coroa e especialmente os seus territórios mais periféricos, visando ramificar de modo efetivo as conexões monárquicas com estes espaços, chegando até o nível mais inferior, mais local. Também som redigidos nesta época prolixos informes em que é solicitada informação quanto às características das cidades, da sua população, das suas fábricas, sendo requerida em muitas ocasiões dados deste tipo pelo Consejo de Castilla e pela Real Audiencia del Reino de Galicia aos concelhos galegos. Assim podemos citar a carta enviada pelo “Real Acuerdo”, isto é o órgão da Real Audiencia, à cidade do Ferrol em que a instituição primeira solicita informação mui completa sobre os dados de população do Ferrol, as cifras de ocupação –arrumadas em diferentes categorias “vagos, ympedidos, ò voluntarios”- e número de instituições assistenciais, com o objeto de avaliar a necessidade da fundação dumha “casa de recogidas” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1779. 2 de Maio. Fólio 225verso-226verso. Cota 382). Tam só um ano mais tarde a mesma corporação municipal recebe um mandato do Consejo de Castilla demandando cifras concretas sobre número de vizinhos e de escrivans na cidade (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1780. 28 de Setembro. Fólio 34verso-35frente. Cota 381). Estes informes assumiam umha função de exame e controlo dado que forneciam um melhor conhecimento do corpo social para poder implementar logo políticas de estímulo ou de disciplina social, como foi analisado através dos diferentes projetos de criação de hospícios e casas de galgas.

Dentro do estudo já citado *The great cat massacre and other episodes in French cultural history* (1985) Darnton dedicou um capítulo à encomenda que recebera um oficial de polícia

¹⁹¹ Dada esta hierarquização do conhecimento produziu-se um “immense et multiple combat des savoirs les uns contre les autres”, que levava a considerar alguns saberes como úteis e normativos e a recusar outros. Para Foucault (1997: 159) esta era umha das dinâmicas que melhor caracterizava a época das Luzes, fora doutros elementos convencionalmente assinalados (a racionalidade, o laicismo, o progresso dos saberes técnicos, etc.) Assim sendo, como resultado desta confrontação, os saberes vencedores, legitimados pelo campo do poder, passavam a ser empregados como modelares, sendo iniciado um novo processo de uniformização –que fai superar as barreiras dos diferentes saberes dispersos e locais-, resultado de procedimentos hierarquizadores, que geralmente privilegiárom os saberes mais formais e teóricos, por cima dos saberes mais materiais e particulares (Foucault, 1997: 160).

francês de construir um registro do conjunto de indivíduos que se dedicavam em Paris, mais ou menos estavelmente, ao ofício de escritor. Segundo Darnton (1999 [1985]: 145), este censo foi realizado antes da implantação da construção social da figura do intelectual, mas existiam alguns traços que dotavam de coesão ao coletivo e que os faziam suspeitos aos olhos dos agentes do campo do poder. O que interessa aqui notar é que uma vez identificado um extracto da população que era alvo de suspeita, a técnica inovadora que foi implementada no século XVIII sobre estes sujeitos foi a acumulação de dados –foi registrada informação a respeito de 501 produtores literários, ainda que 67 deles nunca chegariam a ter obra impressa- e a sua classificação para facilitar a ‘vigilância’, o que entronca, como assinala o próprio autor, com a tendência classificatória que se enxergava na descrição social do desfile que decorreria nesses mesmos anos em Montpellier¹⁹². O objetivo deste estudo não foi detetar indícios políticos do surgimento dum movimento revolucionário, dado que nesta altura era impensável uma impugnação tal do regime monárquico, mas levar a cabo um ‘trabalho eficaz de policiamento do novo território administrativo’ da sua responsabilidade (Darnton, 1999 [1985]: 146). Para o qual se normalizou um novo procedimento exaustivo de conhecer todas as características e fenómenos desencadeados num dado território, virando este *modus operandi* um procedimento normal e normativo, mesmo ante do processo revolucionário francês:

No one expected to uncover revolutionary conspiracies in the mid-eighteenth century, when the Revolution was unthinkable; but many bureaucrats in the Bourbon monarchy wanted to learn as much as possible about the kingdom—about the number of its inhabitants, the volume of its trade, and the output of its presses (Darnton, 1999 [1985]: 159).

Por ordem das coroas europeias foram empreendidos, em todos os seus territórios e praticamente de modo simultâneo, técnicas para examinar a totalidade do seu universo social. Ahamos os mesmos planos de construção e classificação do saber em monarquias vizinhas como a de Portugal no intuito do policiamento da nova sociedade lisboeta pós-terramoto:

O poder exerce-se sobre as pessoas num dado espaço. O conhecimento desse espaço e dos seus habitantes constituiu uma das preocupações centrais das monarquias absolutas. Lisboa, como capital e cidade mais populosa do país, foi o principal alvo dessa política, providencialmente favorecida pela necessidade de um novo ordenamento territorial na sequência do terramoto de 1755. A diversidade de instrumentos utilizados para a consecução de um melhor conhecimento e controlo do território, atestam as novas preocupações e a nova forma de actuar do poder central; destaquem-se as cartas e plantas pormenorizadas (incluindo o início da cartografia das divisões do território), as contagens globais e parcelares da população, a permanente indicação do nome das ruas e a numeração das portas, os numerosos regulamentos municipais e policiais, ou as novas modalidades de manutenção da ordem pública. Embora existissem várias instituições a querer intervir no espaço urbano (exército, corpo médico, a própria Academia das Ciências,

¹⁹² "The files make it possible for one to trace a profile of the intellectual at the height of the Enlightenment, just when he was beginning to emerge as a social type. And they reveal the way a fairly enlightened official of the Old Regime attempted to make sense of this new phenomenon— a matter of imposing a framework on the world as it appeared on a peculiar police beat. To be sure, d'Hemery did not present his survey as a sociology of culture and did not question its epistemological basis. He merely went about his work, inspecting. In five years, from 1748 to 1753, he wrote five hundred reports on authors, which now lie unpublished in the Bibliothèque Nationale. Just why he undertook such a task is difficult to say. The reports appear in three huge registers under the title "Historique des auteurs," without any introduction, explanation, or textual evidence about the way they were used. D'Hemery, who took up his office in June, 1748, may simply have wanted to build up his files so that he could do an effective job of policing his new administrative territory" (Darnton, 1999 [1985]: 145-146).

para além do Senado Municipal), foi a polícia quem exerceu um papel de relevo neste domínio (Lousada, 1995: 42-43).

O desenvolvimento da instituição da polícia em Portugal esteve diretamente vinculado com a evolução e o assentamento coevo da disciplina do direito administrativo, pois, como estabelece Hespanha (1993: 61), esta não adotou a organização dumha ciência jurídica autónoma até a segunda metade do século XVIII, concomitantemente à Coroa assumir a responsabilidade sobre um tipo variado de ações de controlo e supervisão social.

Foucault (2012 [1975]: 224) identifica esta prática, à qual se refere como ‘o exame’, como mais um modalidade disciplinadora aperfeiçoada no século XVIII, que “entouré de toutes ses techniques documentaires, fait de chaque individu un «cas»: un cas qui tout à la fois constitue un objet pour une connaissance et une prise pour un pouvoir”. É neste momento precisamente que começavam a ser historiadas as vidas, especialmente dos sujeitos não normativos – mulheres adúlteras, doentes, tolos, crianças abandonadas, delinquentes, etc. Estas biografias de agentes anónimos e marginais, a diferença da função mitificadora das narrativas medievais sobre sagas monárquicas ou familiares, neste tempo tinham umha função científica de estudo, de objetivação e de sujeição (Foucault, 2012 [1975]: 225). Estas técnicas também apuradas, exemplificadas no espaço teatral e nos projetos estatísticos monárquicos, de obtenção e de organização de dados ingentes sobre indivíduos permitiam elaborar “tableaux vivants”, como os chama Foucault (2012 [1975]: 174) que transformavam “les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées”, “des classifications rationnelles des êtres vivants”. Em palavras de Foucault (2012 [1975]: 174) o exame funcionava como técnica de poder disciplinador, ao tempo que como procedimento de saber. Atendendo a Bourdieu (1997), esta operação classificadora também tinha um poder normativizador. Em virtude das ferramentas coercitivas do Estado –que no caso que estudamos o seu equivalente é a Coroa- que instauravam ‘disciplinas corporais e mentais’, a Coroa podia representar e distribuir os agentes segundo as suas prioridades classificatórias (no caso específico da representação teatral: por sexo, orientação sexual, capital económico, capital social, capital político, etc.) com a finalidade de elaborar um determinado pensamento dóxico, que estabelecesse ‘disposições duradeiras’:

Dans nos sociétés, l’État contribue pour une part déterminante à la production et à la reproduction des instruments de construction de la réalité sociale. En tant que structure organisationnelle et instance régulatrice des pratiques, il exerce en permanence une action formatrice de dispositions durables, à travers toutes les contraintes et les disciplines corporelles et mentales qu’il impose uniformément à l’ensemble des agents. En outre, il impose et inculque tous les principes de classement fondamentaux, selon le sexe, selon l’âge, selon la «compétence», etc. [.] (Bourdieu, 1994: 125).

Isto não quer dizer que não existissem limitações na capacidade das instituições do campo do poder com as suas ferramentas disponíveis para examinar todas as práticas e ações ligadas à diversão teatral ou que não existissem comportamentos negligentes. A este respeito, consideramos imprescindível o estudo da censura teatral porque evidencia de modo paradigmático os pontos de fuga na implementação destes procedimentos de controlo do campo do poder, para além de ser um assunto central do funcionamento político da atividade teatral no século XVIII –ao que nos temos achegado provisoriamente em estudos anteriores (Montenegro-Pico, 2012). A censura teatral é um assunto complexo de atacar analiticamente porque, ainda que se com frequência se assume a censura com um dos mecanismos coercitivos principais do Antigo Regime a propósito da atividade artística, existem poucos trabalhos que

estudaram o seu funcionamento específico na Coroa espanhola e mais ainda no Reino da Galiza e o mesmo acontece no que respeita à censura teatral, aspeto mui desatendido.

Atendendo ao organograma da maquinaria censória no século XVIII, esta prática era realizada pelo Tribunal da Inquisição ou do Santo Ofício, principal organismo responsável da censura, e seguindo a normativa todos os produtos de fição e de pensamento deviam passar pelo seu exame antes da sua fixação em papel. Este era um órgão integrado por agentes eclesiásticos (Álvarez de Morales, 2002: 233), mas Carlos III tomou diferentes provisos para garantir um maior controlo realista das ideias difundidas, através do “Despacho Universal de Gracia y Justicia” do Consejo de Castilla -que chegou a estar presidido por Jovellanos-, fiscalizando que estas não confrontassem com os interesses monárquicos (Álvarez de Morales, 2002: 229). Jovellanos defendia que a vigilância da prática teatral não fosse exercida por teólogos com as suas “censuras canónicas”, que podiam ter posições maximalistas contra a atividade teatral, mas por censores não eclesiásticos que poderiam certificar que a atividade teatral virasse, aliás, “la mas santa y sabia policia de un gobierno” (Jovellanos, 1812: 94), em consequência, trabalhando a prática teatral para fortalecer a legitimidade do governo e não ao contrário. Portanto, a censura do teatro impresso era assumida conjuntamente entre o Santo Ofício e o Consejo de Castilla, porém, o que mais nos interessa é como se implementava a censura sobre o processo de encenação das peças que eram levadas aos palcos na Galiza urbana. Como foi referido no capítulo terceiro, existia mui pouca regulamentação real referida ao funcionamento dos coliseus situados fora da “villa y corte” –lembre-se que estas competências de governo e gestão teatral foram delegadas aos concelhos-, mas a real cédula de 1801 deita algo mais de luz sobre o assunto nos coliseus galegos, ao referir que a partir deste ano devia ser escolhida a figura dum censor, fazendo parte das ‘juntas particulares’ de direção dos teatros, que eram os organismos municipais que deviam ser criados *ex professo* para a gestão teatral (Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XII”: 669-671).

Mais uma vez é a normativa municipal indicada nos livros de acordos a que vêm à nossa ajuda para desvendar quais os procedimentos específicos que utilizava este censor para realizar o exame censório, e quais os cargos municipais –que eram os deputados de comédias ou comissários teatrais- e os mecanismos para exercer esta tarefa antes do ano de 1801. Assim pois, esta regulamentação indica que a censura funcionava principalmente através de dois protocolos: a obrigatoriedade para as companhias de anunciarem ao concelho as peças que pensavam encenar e a supervisão por agentes políticos municipais dos ensaios prévios das companhias.

Quanto ao primeiro procedimento, diferentes resoluções municipais transmitem mandatos dos concelhos galegos quanto à necessidade de as companhias informarem à corporação do nome das peças que iam oferecer para a sua correta avaliação: “y que toda Comedia que aian de publicar para representarse ha de pasarla dos dias antes al Señor Presidente, a fin de que reconozcan las personas que hablan en ella, y si representada desempeñan su obligacion” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1772. 16 de Março. Fólios 42verso–43frente. Cota: C- 62). Anos mais tarde, em 1794 o governo municipal do Ferrol advertira à companhia de óperas de Alfonso Nicolini “Que lo que ofrezca la Compañia deberá cumplirlo indefectiblemente, y en otro caso manifestarlo en los Carteles que fixe de aviso” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1794. 28 de Junho. Fólio 65frente. Cota: 394). Ainda que a finalidade principal deste controlo das peças que iam ser encenadas parece ser a de extirpar qualquer ideia impropriedade ou pouco conveniente ao campo do poder, não se podem descartar outras funções como a preservação pelas instituições de poder dos direitos do público teatral. Perseguia-se que as peças teatrais prometidas fossem exatamente as posteriormente encenadas e que não fossem substituídas por peças de menor duração, de menor dificuldade

técnica e de menor carestia já que os preços dos bilhetes também eram diferentes segundo o tipo de produtos teatrais encenados. O capitular responsável da censura no governo municipal do Ferrol em 1792 toca um ponto relevante quando incide em que o empresário Ignacio Cañizares lhe deve passar a listagem de peças e que “las de teatro han de ser puramente de tales y completas cuios precios se entiendan a los de la ultima temporada, á excepcion que la entrada de las de teatro” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1792. 16 de Julho. Fólio 115frente-115verso. Cota: 393). O segundo método de controlo censório, avançado no testemunho anterior, é a assistência dos agentes capitulares comissionados para o teatro aos ensaios das companhias, prévios à função, existindo, aliás, mais umha finalidade nesta vigilância, como no caso anterior, e era a de salvaguardar a qualidade artística da encenação –conferindo que nom se advertisse “torpeza”-:

haviendo de estar a la representtacion de aquella, ó aquellas Comedias que se le señalsen por especial mandado con quatro dias antes, y que precisamentte hayan de tener los ensayos correspondientes para que el Publico no adviertta torpeza, y que lo egecutten exsactamente (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 16 de Março. Fólios 42verso-43frente. Cota: C- 62).

Outra norma explicita que estes ensaios deviam ser advertidos à câmara municipal porque deviam organizar-se sem que entrasse nengumha pessoa alheia à companhia ou aos deputados de comédias autorizados para o exercício censório, por isso até estes agentes municipais podiam ir acompanhados de guardas militares para preservar que se cumprisse isto e que nom tivesse lugar nengumha confusom (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 2. “Disposicións para a boa orde do teatro”. Ano 1795. 24 de Outubro. Fólio 50frente. Cota C-727).

Apesar da acumulação progressiva de diretrizes a respeito da alegada aplicação da censura teatral, nom demoramos em encontrar testemunhos de incumprimentos constantes destes regulamentos tanto da parte das companhias, que incumpriam a obriga de enviar a listagem das peças, quanto da parte dos capitulares comissionados, como veremos. Um informe dos capitulares comissários do teatro na Corunha informara ao concelho de que a companhia cómica incumpria a ordem de dar a listagem de produtos teatrais encenados e sugere o hábito de estas formações darem nomes falsos de peças teatrais –de maior duração e sofisticação técnica como as denominadas comédias de teatro- logo nom representadas, denúncia que nom teve nengumha reacção na corporação municipal corunhesa:

En este Ayunttamiento los señores don Joseph Sanjurxo, y don Pedro de fraguas han dado quentta del tiempo que hà se allan Comisionados para asisttir a los ensaios de Comedias, y Gobierno de Coliseo que òbservan que los Comicos no cumplen Con dar la lista Como devian de las Comedias que semanariamente ayan de representtar, y que de esto se origina el que ponen y dan nombre de comedias de teatro a las que en realidad no lo son Con animo de Lucrarse en el prezio prefixado a las que son de teatro (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1772. 1 de Junho. Fólios 77verso. Cota: C- 62).

No nível das instituições do campo do poder também som insinuadas práticas negligentes. Neste mesmo escrito os deputados de comédias confessárom os seus problemas para cumparecer com regularidade aos ensaios teatrais devido às suas ocupações pessoais e recomendárom à corporação municipal reforçar esta tarefa de vigilância com mais um integrante: “que por sus notórias ocupaciones subcede no poder desenpeñar su encargo Con el

zelo que Corresponde, y piden a la Ciudad se sirva providenciar de diputar òtro Señor que les acompañe y ayude en dicho encargo [...]” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 1 de Junho. Fólios 77verso-78frente. Cota: C- 62). Por último, nos quarenta anos de livros municipais revistos no Ferrol e na Corunha nom encontramos nem umha única referência a que esta prática censória tivesse como resultado a proibição dumha peça total ou parcialmente ou a sua modificação logo de os agentes capitulares comissionados terem assistido aos ensaios. Andioc (2005: 582-583) achegou umha esclarecedora informação que pode deitar mais luz, ao referir aos prejuízos económicos que os concelhos e outras instituições administradoras da atividade teatral teriam se cancelassem umha função teatral sem um a suficiente antecedência e, acrescentamos nós, estando já arrendados os lugares destacados que se arrendavam por temporada.

Por outro lado, mais um fator que pareceu contribuir a um exercício censório irregular e pouco eficaz foi a informalidade e precaridade no seguimento de determinados protocolos polas companhias teatrais e operáticas, como eram os ensaios. Armona y Murga (1998 [1785]: 296) recolheu no seu trabalho umha denúncia do Duque de Híjar a propósito dos escassos ensaios que realizavam os atores das companhias instaladas em Madrid e da escassa formalidade que estes tinham, decorrendo até nas casas dos próprios diretores teatrais (Armona y Murga, 1998 [1785]: 296), tese que repete igualmente Andioc (2005: 580), afirmando que isto até acontecia com as peças de produtores tam centrais como Moratín. Temos umha evidência sólida de que estes problemas também afetavam à prática teatral nas cidades galegas. Um ponto na normativa teatral do Ferrol falava do desenvolvimento de ensaios na própria morada dos atores e atrizes, incluindo algumha recomendação para poder supervisionar estes ensaios que, porém, todo fai pensar que seriam muito mais difíceis de controlar e introduzir censuras:

20. Quando los Ensaïos se hagan en casa de los mismos farsantes no acudiran tampoco a ellos sinó personas que entren en la accion y daran parte al Gobierno de la Casa y ora donde deban haceres estos ensaios y será responsable el Dueño de la Casa de los desordenes que en ellos se encuentren o cometan (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 2. “Disposicións para a boa orde do teatro”. Ano 1795. 24 de Outubro. Fólio 50verso. Cota C-727).

Na mesma linha, um informe do concelho da Corunha declarava que um dos principais problemas da oferta teatral na cidade era “el desorden, y poco respecto de los Comicos, la confusion de sus ejercicios, y el estudio corto en sus tareas”, “un objeto lastimoso, y desapacible a los ojos y oydos del Publico” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1773. 5 de Janeiro. Fólio 3verso. Cota: C- 62). Este assunto é relevante porque se os cómicos e operistas quase nom estudavam os papéis, mui dificilmente seguiriam de modo ajustado os guions dos próprios textos e, portanto, de pouco serviriam os ensaios e as alegadas indicações dadas polos censores para serem incorporadas. Neste sentido a distância entre o texto teatral escrito e a posterior encenação durante a função parecia ser consideravelmente grande no século XVIII e no caso dalgum tipo de repertório teatral, como as “tonadillas” estas nem costumavam ter suporte textual prévio (Real e Ramos, 1996). Todo isto é devido a que o método dramático da altura conferia maior importância à improvisação na interpretação, nomeadamente nas peças de conteúdo cómico, e à adaptação às circunstâncias específicas ambientais e também a um outro elemento, o analfabetismo de muitos dos atores e atrizes, os quais decoravam oralmente os papéis (Real e Ramos, 1996: 132), por exemplo em função da resposta e do comportamento do público, que era mui vivo, como temos visto.

Em soma, todas as dinâmicas vistas mostram desvios e irregularidades na aplicação da censura teatral que nos obrigam a colocar em questão o próprio funcionamento desta nos

coliseus galegos no que respeita aos textos teatrais, evidenciando, por outro lado, o fenómeno comentado do *décalage* existente em muitas ocasiões entre os regulamentos e políticas da Coroa, e neste caso também da normativa municipal, e a realização quotidiana desta. Contudo, realizamos a precisão de que consideramos que não funcionou com normalidade e eficácia a prática censura sobre os textos teatrais, mas isto não nos leva a afirmar que o exercício coercitivo das autoridades não tivesse lugar, mas através doutros dispositivos e canais, que consistiam, no fundamental, na comunicação simbólica que se gerava durante a performance teatral, como temos tentado demonstrar e seguiremos demonstrando neste capítulo.

A visibilidade absoluta como técnica de vigilância e disciplinamento: o panóptico

Aos dispositivos experimentados pelas instituições do campo do poder para obter uma população dócil, através dumha ‘ortopédia social’ (Foucault, 2012 [1975]) baseada em ‘disposições duradeiras’ que alicerçavam o estado dóxico (Bourdieu, 1994) deve ser acrescentado um dispositivo que se pode identificar originalmente neste período. Esta técnica constrangia a população “par le jeu du regard”, ao exercer a sujeição em virtude dumha técnica visual baseada na possibilidade de tornar “clairement visibles ceux sur qui ils s’appliquent” (Foucault, 2012 [1975]: 201) e foi definida por Foucault (2012: 228 em diante) com o conceito do “*panoptique*”, concebida pela primeira vez baixo a etiqueta do “Panopticon”, inspirada na figura criada pelo arquiteto Jeremy Bentham. A sua composição formal é resumida por Foucault do seguinte jeito:

Le *Panopticon* de Bentham est la figure architecturale de cette composition. On en connaît le principe: à la périphérie un bâtiment en anneau; au centre, une tour; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l’anneau; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l’épaisseur du bâtiment; elles ont deux fenêtres, l’une vers l’intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour; l’autre, donnant sur l’extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d’enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier et un écolier. [j] Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible (Foucault, 2012 [1975]: 233).

Neste método coercitivo a arquitetura é a razão de ser do método disciplinar. As potencialidades supervisoras e de sujeição social descansam em boa medida na própria configuração arquitetónica do panóptico. Embora, como analisaremos, existissem agentes situados no panóptico ocupados de executar o olhar observador —a operação de exame— e assim tirar proveito do mecanismo, este tinha uma grande autonomia de funcionamento: “il les fait jouer spontanément sur lui-même; [j] il devient le principe de son propre assujettissement” (Foucault, 2012 [1975]: 226). A simples arquitetura assegurava uma ótima visibilidade dos corpos sociais, idónea para realizar a vigilância. Ao figurar a torre do panóptico numa posição central protagonista e autoritária, esta realizava uma parte do exercício disciplinar dado que infundia o sentimento nos agentes sociais de serem constantemente observados e analisados, sujeitando o seu comportamento conforme o que os regulamentos estabeleciam “et sans recours, en principe au moins, à l’excès, à la force, à la violence” (Foucault, 2012 [1975]: 209).

Entre outras razões isto permitia a Foucault (2012: 204) falar dumha “machinerie de contrôle”, un “appareil d’observation, d’enregistrement et de dressage”, que era extremadamente produtivo porque era muito menos custoso que outras técnicas que dependiam

totalmente das ações humanas de disciplinamento e repressão física. Precisamente este elevado custo era o que aconselhara abandonar as técnicas medievais do suplício, pois neste sentido um dos objetivos do novo modelo disciplinar foi instituir uma economia do poder, “rendre l’exercice du pouvoir le moins coûteux possible” (Foucault, 2012 [1975]: 254). A poupança de meios também tinha a ver com a falta de necessidade de exteriorizar toda a violência gerada no processo punitivo (Foucault, 2012 [1975]: 208) –o que, aliás, como vimos, comportou nalguns casos problemas pela impugnação popular do método- porque pela multiplicação dos efeitos coercitivos da própria configuração arquitetónica era menos necessário o uso dos meios da força¹⁹³ para reconduzir a conduta do acusado (Foucault, 2012 [1975]: 236). Por último, os efeitos coercitivos desta ‘maquinária’ arquitetónica eram muito mais difíceis de serem detetados pela sua adaptação com o espaço em que o panóptico estava instalado, contornando com isto também os riscos de sublevação social¹⁹⁴.

Apesar do forte peso da configuração arquitetónica no desenho do panóptico este deve ser compreendido de modo mais flexível, não apenas como uma estrutura física (“ne doit pas être compris comme un édifice onirique” [Foucault, 2012 [1975]: 239]), mas como um modelo geral, naturalizado na vida quotidiana da população, que estabelecia relações de sujeição através da vigilância (Foucault, 2012 [1975]: 239). Em lógica com isto, o panóptico pode considerar-se “une figure de technologie politique qu’on peut détacher de tout usage spécifique” (Foucault, 2012 [1975]: 239). A este respeito precisa Foucault (2012 [1975]: 240) que caso fosse necessário impor uma tarefa ou conduta do tipo que for a uma coletividade social, o panóptico era sem dúvida o modelo mais indicado, agindo como ‘intensificador’ para qualquer aparelho de poder. A sua polivalência faz com que, como acontecia com todos os mecanismos disciplinadores setecentistas, a sua implementação fosse ensaiada inicialmente em centros específicos de internamento social (escolas, hospitais, cárceres, hospícios, etc.), contendo posteriormente passasse a ser incorporado como um esquema arquitetónico de sujeição na maior parte dos prédios destinados a congregar coletividades. Assim sendo, tinham lugar novos usos da arquitetura pública do século XVIII que, se até este momento cumpria, para além da sua função pragmática, uma relevante função simbólica das instituições¹⁹⁵ ou das pessoas ocupantes e passou a absorver uma função de supervisão social: “[...] n’est plus faite [a arquitetura] simplement pour être vue (façade de palais), ou pour surveiller l’espace extérieur

¹⁹³ “Bentham s’émerveillait que les institutions panoptique puissent être si légères: plus de grilles, plus de chaînes, plus de serrures pesantes; il suffit que les séparations soient nettes et les ouvertures bien disposées” (Foucault, 2012 [1975]: 236).

¹⁹⁴ “Le pouvoir dans la surveillance hiérarchisée des disciplines ne se détient pas comme une chose, ne se transfère pas comme une propriété; il fonctionne comme une machinerie. Et s’il est vrai que son organisation pyramidale lui donne un «chef», c’est l’appareil tout entier qui produit du «pouvoir» et distribue les individus dans ce champ permanent et continu. Ce qui permet au pouvoir disciplinaire d’être à la fois absolument indiscret, puisqu’il est partout et toujours en éveil [j]; et absolument «discret», car il fonctionne en permanence et pour une bonne part en silence” (Foucault, 2012 [1975]: 209).

¹⁹⁵ A este respeito remetemos para o estudo de Alfredo Vigo Trasancos (2012) em volta do estilo arquitetónico do “barroco compostelano”, cujo esplendor foi atingido na segunda metade do século XVIII, ao estabelecer este historiador a tese de que este movimento estético funcionara na realidade como a representação dum projeto político mais ambicioso empreendido pelas instituições do Reino da Galiza com a finalidade dignificar a imagem do Reino da Galiza e o seu status político, numa altura em que o Reino vinha de receber ataques políticos continuados (as alusões à falta de virtudes do Reino, o questionamento de Compostela como ponto de origem da evangelização e ligado a isto a condição do Apóstolo Santiago –e da cidade- como patrono de Espanha e, por último, a decisão de ser revogado o voto do Reino da Galiza nas Cortes de Castela):

“En consecuencia, teniendo todo esto en cuenta, la arquitectura barroca compostelana ha de verse como algo más que un simple estilo ornamentado y seductor que va a conquistar a todo el Reino de Galicia; ha de verse más bien como una respuesta apologetica y cautivadora a una recuperación de Galicia como reino de vieja prosapia, con su capital histórica en Santiago y con el Apóstol como patrono y mediador ante el propio Dios que derrama así sobre el Reino cuantiosas dichas” (Vigo Trasancos, 2012: 16).

(géométrie des forteresses), mais pour permettre un contrôle intérieur, articulé et détaillé –pour rendre visibles ceux qui s’y trouvent” (Foucault, 2012 [1975]: 202).

Nos próximos parágrafos visaremos demonstrar como este modelo de panóptico estava igualmente ativo nos coliseus públicos galegos, espaços, aliás, que congregavam cidadãos de todos os grupos sociais, o que os fazia especialmente interessantes para o exame da população urbana e a correção dos seus comportamentos pelas instituições do campo do poder. Aliás, nós somos as primeiras em apontar a rentabilidade do conceito de panóptico, desenhado por Michel Foucault, para explicar os espaços teatrais setecentistas, pois investigações como a de Jeffrey S. Ravel (1993: 177-178) apoiam esta mesma análise:

Their discourse was part of a larger epistemic shift from corporal punishment to self-discipline that Michel Foucault has situated at the end of the eighteenth century. The arresting coup d’œil engraving of Claude-Nicolas Ledoux's Besançon theater, for example, can be construed as the panopticon principle applied to the playhouse.

Vemos como Ravel exemplificou a pertinência do modelo do panóptico para o espaço teatral por meio da figura que melhor o concretizava, o “coup d’œil” desenhado pelo arquiteto setecentista Claude-Nicolas Ledoux. Particularmente este conceito procede dum dos gravados que faziam parte dos seus planos realizados para o teatro de Besançon, aparecidos no livro *L'architecture considérée sous le rapport des arts, des mœurs et de la législation* (1804). Com esta conhecida imagem –que foi citada por numerosos pesquisadores, Thomas [1995: 56], entre outros- Ledoux sintetizava visualmente os benefícios da forma arquitetónica da transparência e da visibilidade total graças a um olho gigante que se superpunha sobre o conjunto interior da sala teatral. Foucault (2012 [1975]) utiliza em numerosas ocasiões o conceito de “coup d’œil” de Ledoux, mas não cita diretamente o seu plano teatral, de aí que na sua investigação tampouco chegue a explorar as virtualidades do panóptico nos espaços teatrais. Este prefere inspirar-se para analisar o conceito do panóptico nos planos desenhados por Ledoux noutro prédio de funções muito diferentes, o projeto industrial das salinas de Arc-et-Senans, onde apareciam alguns elementos hierárquicos definidores da sua arquitetura centrados na racionalização e otimização do trabalho (Foucault, 2012 [1975]: 204). Enquanto que para reflexionar sobre o modelo do panóptico Foucault (2012 [1975]: 204) utilize preferencialmente o trabalho doutro agente intelectual inglês, Jeremy Bentham, ideólogo do panóptico como conceção filosófica e apologeta da sua utilização nas escolas militares e noutros centros de internamento.

Regressando ao modelo de “coup d’œil” ideado por Ledoux para os coliseus, noutras reflexões empregadas por este arquiteto quanto à sua obra ficaram expressadas as bases do sistema do panóptico. Recolhe Poirson (2009: 542) que para se referir ao campo de visão dos representantes da família real sobre o público teatral como “votre coup d’œil sur la masse des spectateurs”, portanto sublinhando a plena visibilidade do recinto. Esta ideia torna-se especialmente clarividente no símil efetuado por Ledoux com outros espaços de internamento fortemente vigiados e controlados: “Le théâtre semble une prison gardée à vue” (Poirson, 2009: 538). Todos estes termos pertencentes ao campo semântico da visão verificavam o funcionamento das casas de comédia como espaços com um sistema ativo de panóptico. O procedimento de supervisão cumpria a missão de observar pelo miúdo qualquer ação da população com o objetivo ulterior de prever qualquer forma de insubordinação ou de prática não normativa. O *idea maker* Jovellanos, assumindo com naturalidade a necessidade da vigilância nos teatros espanhóis, confirma que esta entrada dentro do ‘sentido comum’ do período:

Si es lícito comparar lo humilde con lo excelso, su vigilancia debería parecerse á la del Ser supremo: ser cierta y continua, pero invisible: ser conocida de todos, sin estar presente á ninguno: andar cerca del desórden para reprimirle, y de la libertad para protegerla: en una palabra ser freno de los malos, y amparo de los buenos (Jovellanos, 1812: 79).

Propunha, portanto, Jovellanos que no espaço teatral os espetadores tivessem a certeza de serem vigiados, assumindo os próprios espetadores o rol de vigiantes, sustentadores indiretamente deste sistema de observação permanente (“y tendrá á sus lados, frente y espalda cuatro testigos que le observen, y que sean interesados en que guarde silencio y circunspección” [Jovellanos, 1812: 114-116]). Isto favorecia um estado de intimidação que evitava as condutas mais claramente desviadas da “doxa” ou qualquer prática que pudesse encorajar a esta desviação, na prática qualquer ação divergente do proclamado ‘silêncio e quietude’, pois era sabido que estas seriam detetadas e punidas com dureza. Com esta auto-sujeição do público conseguia-se naturalizar os comportamentos mais normativos de obediência e domesticação do público teatral.

No que respeita aos elementos específicos que constituíam o sistema de panóptico no teatro, o palco de autoridades exercia uma função fulcral nos coliseus públicos galegos. O palco da cidade, para além de exibir o elevado capital simbólico a respeito dos seus ocupantes –o que, em última instância, ajudava a proteger a “doxa”-, doutro ponto de vista, graças às suas características arquitetónicas –altura, centralidade, iluminação e distinção, no fundamental-cumpria uma função vital garantindo aos seus ocupantes uma visão absoluta de todos os cantos do auditório. Atendendo a isto, identificamos o palco principal da cidade como o centro específico de operações deste procedimento disciplinador, encaixando com a descrição oferecida por Foucault, como “œil parfait auquel rien n’échappe et centre vers lequel tous les regards sont tournés” Foucault (2012 [1975]: 204). Acomoda-se a esta identificação, a descrição realizada num regulamento teatral de Madrid de 1786 das funções que deviam acometer os agentes municipais da cidade e as características do lugar de onde o deviam realizar, para que “la vigilancia del Alcalde y sus Ministros pueda abrazar todas las partes del Teatro” (Cotarelo y Mori, 1917: 412). Assim pois, as funções de panóptico exercidas pelo palco da cidade não se diferenciavam das quais realizava a torre de vigilância dum centro de internamento tal como uma prisão, em que como analisa Foucault (2012 [1975]: 235) se pode reconhecer com maior facilidade as ações de observação e coerção a respeito dos detidos. Além do mais, a função de controlo era reforçada pelo facto de o palco da cidade contar com os agentes do governo local, que representavam a autoridade legítima efetiva durante a performance teatral. Ao lado da representação política e simbólica, com ligeiras diferenças estes agentes assumiam uma função de vigilância equiparável à dos guardas nas torres do panóptico dum centro penitenciário, complementando o método supervisor do panóptico.

Os agentes políticos municipais que deviam comparecer obrigatoriamente às funções teatrais e operáticas eram no caso galego as seguintes figuras: o alcaide maior –que exercia de magistrado- e os agentes capitulares que foram comissionados para a gestão da atividade teatral. Era também prioritária a presença destes agentes supervisores que existia um protocolo de segurança pelo qual a encenação não podia dar começo até o alcaide maior e os capitulares comissionados ocuparem os seus assentos correspondentes no palco principal do coliseu¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Como temos referido, esta é uma condição que rege em toda as funções teatrais e operáticas e que se pode enxergar com grande clareza no seguinte documento conservado nos expedientes de governo do arquivo corunhês, uma peça documental separada dos livros de acordos:

“La entrada para estas funciones deberá ser desde primero de Abril hasta ultimo de Setiembre á las cinco de la Tarde, y desde

Adicionalmente, em situações excepcionais logo de ter acontecido alguma conturbação social mais grave e “para maior precaucion”, o Consejo de Castilla ordenara, em auxílio das autoridades locais, para a Real Audiencia del Reino de Galicia transferir um dos seus “alcaldes del crimen” com o fim de colaborar no trabalho de vigilância (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 2 de Setembro. Fólio 113verso. Cota: C-61).

Esta norma manteve a sua vigência até quando o espetáculo teatral foi organizado em espaços provisórios mais precários como o armazém de Jerónimo Hiosa na Corunha pelo estado ruinoso do coliseu principal (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1785. 1 de Abril. Fólio 36frente-36verso. Cota: C- 71). A este respeito, a nomeação destes agentes controladores estava diretamente associada a uma maior prevalência de incidentes e revoltas durante as funções ou com uma maior impunidade quanto a estas movimentações (“para evitar varios perjuicios que suelen acontecer por falta de sugeto inteligente que pueda con celo mirar las representaciones” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1799. 11 de Abril. Fólio 25verso-26frente. Cota: C-83). Era, portanto, extremamente importante que qualquer tipo de encenação pública sempre estivesse vigiada pelos representantes citados do governo local para os assistentes serem cientes de estarem sob vigilância permanente no espaço teatral. Assim, caso existisse alguma negligência na supervisão, esta era imediatamente denunciada:

Los señores Procurador General electivo y sindico Personero hazen presente a la Ciudad el deshorden que se nota en la diversion publica de los Bolatines, sin Asistencia de persona alguna que represente a la justicia afin de evitar las funestas Consequenzias que se pueden originar Con motivo esta falta, y su seguridad [...]

(A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1788. 18 de Agosto. Fólio 74verso. Cota: C-74).

Da sua posição privilegiada como vigias, os agentes municipais eram os responsáveis de emitir as ordens de punição sobre os integrantes do público teatral, posteriormente executadas pelos soldados e oficiais. No que respeita às forças da ordem, estas assumindo responsabilidades fundamentalmente coercitivas, aplicando a sua própria força física, contendo também colaboravam no labor de vigias dos agentes políticos. Por isso, os guardas ocupavam posições com boa visibilidade do auditório mas menos centrais, em cantos fronteirizos e oblíquos do auditório teatral -por exemplo nas fronteiras entre as diferentes zonas de assentos- porque era mais importante no seu caso que o seu labor repressivo fosse menos perceptível e pudesse intervir com maior rapidez e eficácia. Aliás, a sua atuação no espaço teatral devia ser discreta para favorecer a espontaneidade dos comportamentos no público teatral, para estes poderem ser corrigidos com maior eficácia. Esta tinha que ser “assez discrète pour ne pas peser d’un poids inerte sur l’activité à discipliner, et ne pas être pour elle un frein ou un obstacle; s’intégrer au dispositif disciplinaire comme une fonction qui en accroît les effets possibles” (Foucault, 2012 [1975]: 205).

A propósito deste ponto quanto à visibilidade ou nome das ações dos vigiantes, dos observantes que ocupavam a ‘torre de vigilância’ existe uma pequena diferença no plano prático entre o panóptico como foi concebido por Foucault e como observamos que este funcionava especificamente nos coliseus galegos. Foucault (2012 [1975]: 235) aponta que uma das características principais do panóptico era a sua dissociação entre as ações de ver e

primero de octubre hasta ultimo de Marzo a las Quatro de ella, Y a este fin cuidará mucho el Alcalde de que los Comicos esten promptos a dichas horas, para que salgan á representar luego que el se presente en su Palco [j]” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre competencias en materia de Teatros das diferentes autoridades”. Cota: 8418/ 6).

de ser visto, operando do seguinte jeito funcionava: “dans l’anneau périphérique [o lugar dos observados], on est totalement vu, sans jamais voir; dans la tour centrale [o lugar dos observantes], on voit tout, sans être jamais vu”. A perspetiva dos observados era quanto menos parcial a respeito dos vigias situados na torre do panóptico porque, segundo o modelo foucaultiano, tinha que existir a intuição da sua presença mas sendo ao mesmo tempo esta ‘inverificável’ (Foucault, 2012 [1975]: 235). A finalidade disto era que os agentes observados sentissem permanentemente a ameaça de serem vigiados, porém nunca conseguirem ter a certeza absoluta disto, com o fim de estes assumirem comportamentos normativos pelo temor a serem descobertos os seus delitos em qualquer momento e nunca ser rebaixada a tensão da vigilância. Esta ideia levou a Bentham a aplicar no seu esquema de panóptico um sofisticado mecanismo que entorpecia a possibilidade de saber se os vigiantes estavam exercendo a sua supervisão¹⁹⁷. Ao mesmo tempo, este propósito estava associado ao citado fim de que a ação do panóptico não fosse paralisadora das camadas sociais e com isto des-naturalizadora, impedindo que emergessem as práticas sociais que deviam ser reconduzidas. A isto aludia Jovellanos (1812: 79) numa citação colocada em que reflexionava sobre os limites necessários à coerção, para esta não virar tão asfixiante, devendo “ser cierta y continua, pero invisible”. Embora discrepemos com este autor neste ponto, pois a sua ‘invisibilidade’ era precisamente o que assegurava a sensação de vigilância perpétua.

Então, como resultava eficaz o panóptico nos espaços teatrais públicos galegos se esta premissa da inverificabilidade do exercício de vigilância não se cumpria? A solução vem dada, ao nosso ver, por um sistema específico de dupla vigilância aplicado nos coliseus galegos que, dumha focagem mais abstrata, tem a ver com os dois processos gerais de sujeição estudados neste capítulo quinto.

Dum lado, da perspetiva do palco da cidade, a torre de vigilância no espaço teatral, os seus vigias, os agentes do campo do poder local, ao contrário dos guardas das escolas militares e centros penitenciários do panóptico de Bentham, eram exibidos ostentadamente e a sua capacidade de supervisão não era oculta. Esta mesma análise era válida para a função realizada por outros cargos políticos superiores, tais como o Comandante de Armas. Não ocupando a posição principal no coliseu, pois geralmente estavam acomodados em palcos próprios mas que não se situavam na posição central como o da cidade, não assumindo em rigor a gestão e o exercício da justiça nos coliseus urbanos galegos, contudo auxiliavam os concelhos nas tarefas examinadoras e supervisoras (“Contribuyendo a que la Justicia fuese óvedezida y respetada”, como expressa o Comandante Felix Oneille). Em boa medida esta labor de supervisão das normas teatrais era conferida pela autoridade do seu cargo como chefe da oficialidade militar, que era o principal perfil sócio-profissional que acudia regularmente às diversões, especialmente às óperas. Os palcos que ocupavam, em lógica com o seu capital simbólico, tinham propriedades de grande visibilidade e centralidade, não podendo camuflar a sua capacidade de vigilância. A este respeito, o próprio Felix Oneille justificara a ausência ao espetáculo teatral numa ocasião “por no tener sitio proporcionado desde el qual pudiese observar las operaciones de todos” e para emendar isto solicitara o palco do Marqués de Piedra Buena “por estar proximo al sitio de la representacion [...] y el mas propio para que se lograra el fin de la Ciudad [...] Siendole muy dificultoso el ejecutarlo en otro [j] ” (A.M.C. *Goberno*.

¹⁹⁷ “Pour cela Bentham a posé le principe que le pouvoir devait être visible et invérifiable. Visible: sans cesse le détenu aura devant les yeux la haute silhouette de la tour centrale d’où il est épié. Invérifiable: le détenu ne doit jamais savoir s’il est actuellement regardé; mais il doit être sûr qu’il peut toujours l’être. Bentham, pour rendre indécidable la présence ou l’absence du surveillant, pour que les prisonniers, de leur cellule, ne puissent pas même apercevoir une ombre ou saisir un contre-jour, a prévu, non seulement des persiennes aux fenêtres de la salle centrale de surveillance, mais, à l’intérieur, des cloisons qui la coupent à angle droit et, pour passer d’un quartier à l’autre, non des portes mais des chicanes: car le moindre battement, une lumière entrevue, une clarté dans un entrebâillement trahiraient la présence du gardien” (Foucault, 2012 [1975]: 235).

Libros de actas de acordos municipais. Ano 1776. 12 de Dezembro. Fólio 142frente-143frente. Cota: C-64). Como se pode tirar do testemunho de Felix Oneille, era vital que a sua posição no teatro tivesse todas as condições necessárias para garantir uma vigilância de todas as ‘operações’ do público, porém, simultaneamente, sendo esta uma posição muito visível para todos os espetadores presentes.

Cumpria-se portanto a premissa da dupla visão quanto às posições das autoridades políticas municipais, quer dizer-se, a necessidade de os agentes do poder olharem e serem olhados, dado que só este último movimento permitia a troca simbólica pela qual assimilavam o reconhecimento simbólico precisado para consolidar a sua autoridade e a da sua instituição. Isto não reduzia a potencialidade do exercício de vigilância, pois, como tem alegado Jovellanos, este também descansava na ação intimidatória dum olhar supervisor que podia ser conferido. A este respeito, o modelo de panóptico proposto por Ledoux incidia mais neste aspeto da dupla visão, não considerando-o um inconveniente, ao contrário:

In his treatise, Ledoux stressed the two way function of this image by describing its meaning as follows: "In my playhouse, the spectator sees better while being better seen." The framing device of the eye emphasized the "double vision" that architects and theorists sought to impose in French playhouses at the end of the eighteenth century; a key component of their program was the installation of parterre seating (Ravel, 1993: 178-179).

Contudo, doutro lado, numa dimensão concreta mantinha-se vigente nas casas de comédia galegas o panóptico utilizado por Foucault baseado nas teses de Bentham, que insistia na camuflagem do exercício de vigilância da parte dos observadores ativos. Esta dimensão consistia na esfera auxiliar de vigilância, fornecida pelos guardas do coliseu. Os soldados colocados nos espaços internos do coliseu, para além de adotar funções coercitivas em que cumpriam rigorosamente as ordens diretas dos agentes do poder local, também assumiam o labor de vigiarem todo o que se passava na sala teatral. Estes podiam comunicar qualquer movimentação ao palco da cidade, que posteriormente decidia como proceder. Além do mais, ao ocuparem, espaços oblíquos, pontos menos visíveis no auditório, podia verificar-se deste modo a regra descrita por Foucault da inverificabilidade no que respeita ao olhar dos guardas.

Por meio destes dois itinerários de vigilância, um que partia do palco da cidade, executado pelos agentes do poder, e outro que tinha como origem qualquer canto de transição entre diferentes espaços –como analisaremos mais polo miúdo– camuflado do olhar da maioria do público tem lugar um duplo modelo de panóptico bifurcado, em que se verifica a operatividade dos esquemas de Ledoux e de Bentham-Foucault. Em última instância, esta reflexão leva-nos a um ponto fundamental, que retomaremos nas conclusões, o funcionamento em simultâneo no Reino da Galiza do século XVIII de dois procedimentos gerais para fortalecer as instituições de poder e as condições dóxicas: a) os processos paradigmáticos da fase do “poder soberano”, que consiste na acumulação de capital simbólico e legitimidade governativa a partir da presença performativa das instituições de poder; e, por outra parte, b) a implementação de inovadoras técnicas disciplinares, como as analisadas –a domesticação dos corpos, o exame, a vigilância permanente–, que faziam parte dum novo período de instauração do “poder disciplinar”.

A insistência na perfeita iluminação como dispositivo de identificação e supervisão

Para o modelo de vigilância panóptica funcionar corretamente era vital uma excelente iluminação do conjunto do espaço interior do teatro para permitir o reconhecimento inequívoco de todos os indivíduos presentes e a supervisão de todas as suas ações. Thomas (1995: 60) interpreta neste sentido que para ser efetiva a figura do “coup d’œil” desenhada pelo arquiteto Ledoux, esta devia irradiar um grande feixe de luz sobre todas as fileiras de cadeiras do coliseu: “It is nuclear whether the beam of light illuminating the rows of seats comes from the back of the theater, striking the eye that looks back toward the spectators, or whether it is the result of an invisible machine enclosed within the recesses of the eye”. Foucault (2012 [1975]: 204) igualmente condiciona a ativação adequada do panóptico à iluminação suficiente do espaço alvo deste dispositivo: “L’appareil disciplinaire parfait permettrait à un seul regard de tout voir en permanence. Un point central serait à la fois source de lumière éclairant toutes choses, et lieu de convergence pour tout ce qui doit être su”. Portanto, a iluminação, além de ter funcionado como via de distinção dos eventos políticos performativos e especialmente dos agentes situados baixo o feixe de luz especial, cumpria a notável função de facilitar a observação e a inspeção de todas as pessoas e objetos situadas em cada canto interior da sala teatral, de jeito que nada nem ninguém pudessem ser ocultos.

Os constantes exemplos da documentação primária em que são citados objetos que melhorassem a iluminação ou ordens centradas exclusivamente neste ponto certificam novamente a pertinência de estudar os procedimentos de vigilância e supervisão no espaço teatral. O relatório do embargo do coliseu de Ferrol, que descrevia o *atrezzo*, todos os bens com que contava este teatro público, permite dar conta da grande variedade de tipos de lâmpadas e de aparelhos destinados a deitar luz no interior da sala teatral, sendo o objeto mais importante as denominadas “arañas” -as enormes lâmpadas que presidiam os teatros formadas por numerosas círios-, além doutros utensílios: “[...] una araña grande de Christtal faltosa de ocho piezas y un mechero rompido; Doze mecheros de oxa de latta viejos; seis fierros para Colocar Lamparass Quattro Lamparas de Vridio; [j] cuia casa y efecttos expresados recibio dho Juan Bianchi [...]” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 5 frente. Cota: C-727-A). No entanto, os sistemas de iluminação deste período tinham a limitação principal da escassa intensidade da luz que projetavam as candeias de cera, sendo complicado aceder a todos os cantos com uma potência tão tênue. Nos teatros de maior tamanho sabemos que, apesar das grandes ‘aranhas’, era habitual que existissem cantos obscuros aos quais a luz não chegava, geralmente nas zonas laterais do prédio. Aliás, excepcionalmente, com uma finalidade lucrativa, estas zonas até podiam ser habilitadas com cadeiras para incrementar o aforo do auditório, como aponta Napoli-Signorelli (1813: 415) quanto aos prédios teatrais em Madrid: “e intorno al circolo superiore di questa scalinata trovavi un *Corredor* oscuro che pur si riempie di Spettatori”; todo o qual aumentava as possibilidades da existência de espaços fora de controlo, de observação. Estas áreas evidenciavam a infalibilidade do panóptico e este défice justificou a aplicação de medidas de reforçamento da iluminação tomadas nestes anos pelas instituições de poder, que se fundamentaram no seguinte raciocínio: a hipótese de que a obscuridade estava associada a uma maior incidência de delitos pela sensação de impunidade dos espetadores-súbditos, tanto no espaço teatral como no espaço público em geral, em virtude da condição de anonimato.

Seguindo esta lógica as câmaras municipais estabeleceram como exigência regular tanto no Ferrol quanto na Corunha, que as companhias teatrais e operáticas tomassem conta da manutenção da perfeita iluminação nos coliseus em todo momento da temporada, o que no

substancial significava repor as velas quando estas se consumissem ou quando, segundo o critério do concelho, existissem zonas insuficientemente iluminadas. Umha das primeiras instâncias em que aparecia umha ordem referida à iluminação fora recolhida polos livros de acordos do Ferrol de 1770 e incidia particularmente, como temos alertado, nas zonas de trânsito mais difíceis de iluminar. Neste documento o concelho advertira ao empresário Nicolà Setaro de “tener el Coliseo Vien Yluminado con dos Velas de Zera en cada Columna, la Araña y en los transitos las precisas Lamparillas deviendo estas encenderse a las Nueve para Evitar toda Accion Sospechosa y las de Coliseo encenderse luego que se verifique haver doze parexas” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 18 de Dezembro. Fólio 251 reto. Cota 377). A própria norma assinala que a iluminação funcionava como umha técnica preventiva que pudesse preservar o espaço teatral de qualquer atividade insubordinada ou nom normativa, qualquer ‘açom suspeitosa’. Também na Corunha encontramos apelaçons neste sentido, como um documento municipal em que os agentes capitulares insistiam em que fosse emendada a falta dumha “araña”, assinalando o caráter prioritário de garantir a iluminação do teatro com todas as garantias, pois com este arranjo se poderia instalar “la claridad que corresponde a todo el Teatro” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 15 de Julho. Fólio 83verso. Cota: C- 61). Em lógica com esta tese, nas situações que podiam ser consideradas de maior risco pola dificuldade de exame da identidade dos assistentes, como tinha lugar no entrudo devido às máscaras e disfarces, as câmaras municipais decidiam endurecer estas medidas de iluminação: “y enquanto à la Yluminacionse obliga a hacerla completa luego que se verifique haia en el teatro de 2s à 30 Mascaras” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Data desconhecida. Fólio 248verso. Cota: 377).

Os agentes do poder municipal concedêrom tanta relevância à obrigatoriedade da iluminação que o acondicionamento das luz no coliseu do Ferrol foi colocado pola câmara municipal à companhia operática de Alfonso Nicolini como condiçom necessária para aprovar a sua licença teatral, ficando esta concessom “bajo la precision de” ter que instalar “dos Arañas Chicas que le estan prevenidas” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1794. 29 de Agosto. Fólio 74frente-74verso. Cota 394). Este assunto de natureza material pode parecer banal, mas a relevância com que os agentes do campo do poder tratárom esta questom, transformando-a em norma incluída nos regulamentos municipais ou que mesmo podia condicionar umha admoestação ou a anulação dumha licença com umha determinada companhia advirte dumhas implicaçons de maior alcance. Este era mais um método empregado polos agentes do campo do poder de proteger umhas condiçons desejadas de segurança e de respeito da “doxa” no interior do coliseu, procurando bloquear as insurgências de ordem social e sexual. Em paralelo, também se visava preservar a ‘decência’ no espaço teatral, possivelmente evitando encontros sexuais ou sexualizados entre os espetadores e espetadoras (“para que no haiga Sitios de ocultacion como para la comodidad y decencia del foro y Platea” [A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2*. “Disposicións para a boa orde do teatro”. Ano 1795. 24 de Outubro. 51frente. Cota C-727]).

O raciocínio em que se alicerçavam estas decisons sobre a luz era a vinculação da obscuridom e da nocturnidade –em síntese, a falta de luz- com umha atmosfera mais favorável à comissom de delitos, de práticas nom normativas ou até perigosas para a permanência da “doxa”. Esta reflexom aparecia reproduzida nos éditos municipais, como no que publica em 1771 o concelho da Corunha ameaçando a todos aqueles espetadores que para cometer atos delitivos se valessem “de la confusion que le pueda prestar la noche” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 2 de Setembro. Fólio 113verso. Cota: C-61). O Capitám general do Reino de Galicia, o Marqués de Tremañes parte desta mesma associação numha carta destinada ao Consejo de Castilla, para o Conde de Aranda, na qual refere que

graças tanto à sua própria presença intimidatória no auditório como à umha completa disposição de iluminação na sala, estão colocadas as proteções necessárias para ser “muy dificultoso se cometa sin nota el menor escandalo, ni la mas leve accion indecente [...]” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre competencias en materia de Teatros das diferentes autoridades”. Cota: 8418/ 6). Além do mais, esta conexão da obscuridade com o delito e a perturbação social era comum à “doxa” do período e fora realizada igualmente pelos legisladores situados nos teatros principais da Corte de Madrid, como se observa na seguinte normativa aplicada ao Teatro de los Caños del Peral de Madrid: “La Junta de Hospitales cuidará que la Sala esté iluminada de modo que se vea el interior de los Palcos, Gradas y Cazuela, para evitar todo desorden y exceso” (Cotarelo y Mori, 1917: 412). Mais ainda, em torno deste preceito foram estabelecidos os horários de início dos espetáculos nos coliseus público da Corunha e do Ferrol. As autoridades municipais tentaram evitar a noite, preocupando-se por garantir a luz natural também nas zonas de acesso ao teatro, nas redondezas do mesmo, pelo menos no momento de entrada dos espetadores às funções, para contornar as mesmas situações de movimentação social. Todo isto apesar da pressão realizada pelas companhias que costumavam apresentar queixas e solicitudes para atrasar o início das funções para, assim, estas não coincidirem com o horário laboral da população urbana (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 9 de Outubro. Anexos. Fólio 257 frente. Cota: C-61). A este respeito, o procurador personero do Ferrol explicou em 1791 o critério dos horários das funções, utilizando a expressão de ‘horas incómodas’ para se referir ao horário em que não era conveniente que decorressem os espetáculos na cidade (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1800. 26 de Julho. Fólio 115 frente. Cota: C-727). Atendendo a isto, os concelhos da Corunha e do Ferrol fixaram horários determinados para o início da atividade das companhias, que não podiam ser alterados, e que procuravam decorrer sempre existindo ainda luz solar. Este é o motivo pelo qual escolheram um horário diferente em função da estação, mais cedo no inverno –pela redução das horas do sol– do que no verão. Durante o verão o espetáculo dava início por volta das sete horas da tarde, podendo antecipar-se ligeiramente, mas este era o horário de média que localizamos nas solicitudes de licença aprovadas (*Vid.* A.M.F. *Gobierno. Libros de actas* e A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). No inverno a hora de início era ainda mais cedo, dando começo as funções por volta das seis da tarde (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1793. 31 de Outubro. Fólio 263 frente-263 verso. Cota: 393). Apenas em casos excecionais, devidamente justificados perante os governos municipais, estes autorizaram a mudança na hora de início das funções. Por exemplo, no Ferrol em 1789 a companhia de Juan de Solís solicitou atrasar umha hora completa o princípio das encenações –passando de estas começarem às 6h30 para dar início às 7h30, como tinha pedido a companhia–; porém, provavelmente esta solicitude de mudança, formalmente pedida, foi concedida e existia um maior número de horas de sol (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1789. 2 de Julho. Fólio 48 frente. Cota: 384). Opostamente, em 1774 o concelho da Corunha denegou umha solicitude de licença para a companhia de burlantins de Félix Ortiz com o argumento do horário dos espetáculos. A câmara corunhesa aduziu a inconveniência da hora (“y asi mismo perjudicial por la ora nocturna que se le señala” [A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólio 16 frente. Cota: C- 63]), condição perigosa agravada mais ainda por estarem no período de recolhimento espiritual que era atribuído ao tempo da Quaresma.

Um dos fins inequívocos da garantia de iluminação completa da casa de comédias era a identificação inequívoca dos espetadores. Esta tese complementa-se com os mandatos que proibiam a utilização de máscaras e disfarces ou complementos e acessórios que dificultassem

esta mesma operação. Em páginas anteriores fôrom citados regulamentos que desaprovavam o uso de roupagens por baralharem e impedirem a correta categorizaçom dos assistentes em identidades sexuais normativas, perfeitamente recohecíveis. Regressamos a estas proibiçoms, centrando-nos desta vez em como estas prendas colocavam mais um inconveniente para as autoridades municipais, que vimos de sugerir, o encobrimento da identidade dos espetadores, favorecendo de novo o anonimato e com isto um estado de insegurança e ausência de controlo para os agentes do campo do poder¹⁹⁸. Significativamente um documento normativo do Ferrol que datava do primeiro ano de instalaçom da atividade teatral estável estabelecia já restriçoms a este respeito, ainda que este tipo de indicaçoms repetiam-se constantemente nos bandos publicados polos concelhos. Este documento regia que cada integrante do público somente podia entrar na casa de comédias com “su ttraje regular y el que llevase Capa deveria hir con peluca o su pelo natural sin gorros ni redezillas [j j]” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1768. Sem data. Anexos. Fólio 137 frente. Cota: 58). Era impedida a oclutaçom da cabeça com qualquer tipo de objeto –chapéus, gorros, “mantillas”-, sem importar a condiçom social do espetador (“sean nobles o plebeus”) ou o seu género. De aí a ordem do concelho da Corunha – que contravinha os hábitos estéticos e comportamentais do período- que incluía a seguinte advertência, que tampouco as mulheres tenham direito de “esttar tapadas ni puestas sus mantillas, sino con las cavezas descubiertas” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 21 de Outubro. Fólio 146frente. Cota: C- 61).

O facto de estas medidas aparecerem já nos primeiros anos de instalaçom da oferta teatral fai pensar em que faziam parte dum programa político e ideológico de maior alcance e já assente, o que explica que regulamentos deste tipo se encontrem em ordenanças dos coliseus de Madrid de 1753¹⁹⁹. Aliás, estas diretrizes vam ao encontro das que foram tomadas em 1766, interditando o uso da capa longa e do chapéu “de ala ancha y gacho”, encorajando o uso de capa corta e “sombbrero de tres picos”, ou tricórnio, que facilitava a observaçom do corpo e o reconhecimento do rosto de quem o portava, e que provocaram o descontentamento popular que deu lugar ao Motim de Esquilache (González López, 1977: 29). Podemos reconhecer um *continuum* entre esta medida concreta e as que concernêrom as vestimentas permitidas no público teatral (o veto das máscaras e dos chapéus) ou as condiçoms de iluminaçom, visando todas elas aprimorar um estado de visibilidade e vigilância mais eficaz e individualizada dos agentes sociais, especialmente dos que pertenciam às camadas populares.

Nestes mesmos anos entrou com força no debate de ideias da Ilustraçom sobre a correta gestom teatral umha proposta com grandes repercussoms no plano disciplinador. Tratava-se do debate sobre a conveniência da instalaçom sistemática de cadeiras na zona do pátio ou plateia

¹⁹⁸ Napoli-Signorelli (1813: 415-416), precisamente quando descreve o funcionamento dos grupos de espetadores madrilenos, de condiçom popular (os “Chorizos” –a “torcida” teatral que frequentava o Teatro de la Cruz- e os “Polacos” –estes situados no Teatro del Príncipe) e destaca a sua conflituosidade chama a atençom para a sua problemática vestimenta que dificultava a sua identificaçom, condicionando mesmo a brigas no interior do coliseu: “La capa parda e 'l sombrero chambergo, cioè senza allacciare, ancor di cara memoria a i Madrilenghi, un' Uditorio con tante specie di ritirate di certa oscurità visibile, e un' abuso di malintesa libertà, facilitava l'insolente di due Partiti teatrali denominati Chorizos y Polacos [...]”.

¹⁹⁹ Do mesmo jeito, os legisladores e gestores teatrais de Madrid proibiam empregar qualquer forma de “camuflaje” especialmente sobre as cabeças e os rostos (disfarce, capa, chapeu, gorro, “montera”, “mantilla”, etc.), mediante o qual “se impidiera la visión, o cualquier tipo de camuflaje que hiciera a los asistentes más osados” (Palacios Fernández, Álvarez Barrientos e Sánchez García [1998 [1785]]: 63). Já em 1753 umha ordenança de Madrid fixava advertências mui específicas a este respeito quanto ao tipo de vestimenta desautorizada nas casas de comédias: “4.ª Que no se deje entrar en los coliseos ni estar en ellos persona alguna embozada, con gorro, montera u otro disfraz que le oculte el rostro, pues todo deberán tenerlos descubiertos para ser conocidos y evitar los inconvenientes que ocasionan de lo contrario” (Armona y Murga, 1998 [1785]: 202). Ao mesmo tempo que proibia todos os objetos arquitetónicos e ornamentais que impedissem a identificaçom, favorecendo comportamentos ‘indecentes’: “8.ª Que en los aposentos principales, segundos, terceros, ni alojeros, no ha de haber celosias altas y que la gente que los ocupe esté con la decencia que corresponde, sin capa los hombres y sin que las mujeres se cubran los rostros con los mantos” (Armona y Murga, 1998 [1785]: 203).

em que os assistentes consumiam as encenações em pé. Esta proposta de ordem público mais uma vez devia ser vinculada aos programas políticos de observação, nomeadamente dos espetadores de procedência popular, e de domesticação e controlo dos seus corpos, agindo num espaço público sensível pelas frequentes movimentações que ali tinham lugar. Poirson (2009: 537) identifica a discussão sobre a conveniência da inclusão destes assentos como a polémica mais virulenta do período, ainda que finalmente se impusesse de forma praticamente hegemónica a ideia dos espetadores sentados em todos os teatros públicos europeus a partir da segunda metade do século XX; ao tempo que se proibía a continuidade da permanência dos espetadores assistindo em pé às funções. Nos coliseus de Londres, Veneza ou Roma esta medida de habilitação de assentos foi implantada com anterioridade aos teatros principais de Paris. É mais, alguns teatros da periferia parisiense optaram por este sistema muito antes da aprovação final pela Comédie-Française e pela Comédie-Italienne, que só foi aplicada em 1782 e 1788 correspondentemente (Ravel, 1993: 173-174). Nos teatros mais importantes de Madrid, a finalização do que na França era conhecido como o “parterre debout”, foi acometida de modo pioneiro pelo Coliseo de los Caños del Peral bem mais tarde que nas outras capitais europeias, em 1797, e sendo seguido pelos restantes teatros públicos da cidade (Cotarelo y Mori, 1917: 393). Mas, de modo revelador, Jovellanos já reivindicara anos antes a necessidade de introduzir cadeiras e bancos dado que, como ele mesmo razão, a circunstância de o público permanecer em pé contribuía para a confusão e o barulho na casa de comédias (Álvarez Barrientos, 2003: 1484). Diferentemente do que aconteceu nos teatros de Paris, em que foi progressivamente interdita a permanência em pé, a respeito dos coliseus do Ferrol e da Corunha não encontramos a publicação de nenhuma normativa municipal que proibisse esta modalidade de presença. Nos teatros da Galiza urbana conviviu no pátio uma modalidade mixta de localidades, dum lado, as vagas para aqueles espetadores que queriam ficar em pé, e, doutro lado, uma zona em que se situavam bancos, divisão à qual faz referência Sánchez García (1997: 49):

El patio o platea estaba ocupado por las sillas de brazo o "lunetas" y los bancos, aunque en su parte posterior, junto a la entrada, había un espacio libre para los espectadores que asistieran de pie. En la zona delantera, frente al escenario, se disponían bancos para los músicos de la orquesta. El aforo era similar al del teatro ferrolano oscilando entre las 250/300 personas.

No entanto, a tendência nas casas de comédia galegas pareceu ser a de incluir aos poucos este tipo de infraestruturas com o objetivo de sentar os espetadores e, não se deve minimizar, com uma função económica arrecadadora da parte das companhias e das câmaras municipais que administravam parte dos ganhos teatrais, dado que o bilhete para um ingresso na zona do pátio com banco era mais caro e os benefícios, portanto, maiores. Assim sendo, nas propostas de preços para os lugares do coliseu é cada vez mais comum na documentação corunhesa e ferrolá a referência a bilhetes com cadeias atribuídas na plateia (consulte-se A.M.F. *Goberno. Libros de actas* e A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*) e, particularmente, uma denúncia de Antonia Díaz a Setaro por este ter acrescentado bancos no pátio para multiplicar os seus benefícios apontava para a estabilização desta dinâmica (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 2 de Novembro. Anexos. Fólio 242 frente-256 verso. Cota: C- 61).

Apesar dos maiores benefícios económicos, a justificação mais invocada pelos *idea makers* do período foi a maior confortabilidade do público do pátio e paliar, deste modo, a fadiga de assistir a um espetáculo que costumava durar de média entre três e quatro horas de duração, como temos indicado no capítulo quarto. No entanto, o argumento complementar que

ganhou mais peso foi a utilidade da medida para anular o balbordo e as confusões que protagonizavam os espetadores desta zona do coliseu, graças à atomização dos assistentes e à sua conversão a uma atitude mais passiva [*“un obstacle à la réactivité du parterre”* (Poirson, 2009: 537)], como denunciava Louis-Sébastien Mercier, contrário à medida (Van Horn Melton, 2009: 227-228). Neste sentido, a plateia era um espaço que aos poucos assumia um rol cada vez mais importante quanto ao ambiente e às dinâmicas gerais estimuladas na performance teatral. O comportamento dos espetadores desta zona tinha um influxo muito importante no conjunto do auditório. Em primeiro lugar, aponta Ravel (1993: 176) quanto ao caso de Paris que o volume de espetadores situados nesta zona não deixava de crescer em proporção com o número de assistentes –chegando a serem do 50% a 77% do total dos espetadores nos teatros parisienses–, devido a aos bilhetes desta zona não estarem numerados por não terem cadeira associada, o que permitia que as companhias vendessem cada vez mais bilhetes para o mesmo espaço reduzido. Em segundo lugar, refere o incremento da exteriorização dos gostos e dos pareceres dos espetadores desta zona, fenómeno que temos identificado igualmente nos coliseus da Galiza urbana e que tratamos no capítulo quarto.

Como temos indicado, os espetadores da plateia, devido à sua origem popular e aos seus comportamentos menos assimilados às normas e às convenções dóxicas, sempre infundiram um maior temor nos agentes do campo do poder quanto a desenvolverem comportamentos incontrolados. Como explica Ravel (1993: 176) estas práticas, qualificadas nos discursos do campo do poder como bárbaras e irracionais, tornavam-se incompatíveis com os valores e as práticas que queriam ser inculcadas da parte dos representantes do campo do poder. O perigo maior estava constituído pelo carácter rebelde, pouco domesticável e sobretudo imprevisível desta multidão –que, por outro lado, em virtude desta condição coletiva podia se camuflar com maior facilidade no estado coletivo para realizar práticas que se desviavam da *“doxa”*–, de aí que a instalação de bancos pudesse funcionar como um método, conjuntamente com outros, para acalmar e controlar esta maioria social²⁰⁰.

Estes juízos temerosos do poder da multidão eram também divulgados pela Coroa espanhola, como na seguinte *“Real Orden”* recebida no concelho da Corunha, em que se alertava contra os efeitos prejudiciais do encontro coletivo ‘das gentes’, como se designava às camadas populares, e que justificavam medidas específicas de separação e individualização

²⁰⁰ Cumpram deter-nos um momento em torno desta questão da desconfiança existente a respeito das camadas populares, sendo portanto o alvo fundamental das políticas de sujeição e repressão –assim, por exemplo, o alvo do panóptico estava dirigido com maior cuidado sobre o lugar em que se situavam os grupos mais humildes, a zona do pátio. Esta atenção específica é mais uma vez resultado de os agentes do campo intelectual e do poder terem associado de modo repetitivo o público dos estratos mais humildes, com menor capital cultural e formação, com os hábitos mais insubordinados e violentos, o que os tornava em preventivamente suspeitos. O próprio dramaturgo Mercier, embora apelasse aos direitos do público popular em expressar livremente o seu gosto ou desgosto nos coliseus, concede que a ação coletiva popular –que associa com a zona do *“parterre”*– está comandada por uma forte irracionalidade e com isto assume uma ideia que fazia parte da *doxa* do período:

“Plus profondément encore, Mercier introduit le doute sur la pertinence de l’harmonisation des jugements des spectateurs au sein de ce collectif impersonnel que constitue finalement la multitude. [J] d’abord, parce qu’une masse trop hétérogène ne peut, faute d’harmonisation des passions parvenir à une forme de consensus, même provisoire; ensuite, parce que l’expression trop spontanée des affects nuit au jugement en raison” (Poirson, 2009: 540).

Jovellanos assume completamente esta premissa que expõe na seguinte antítese em que contrapõe ao grupo das pessoas ‘honradas e decentes’, outras pessoas de natureza obscura e de condição popular: *“Prescindo de que esta circunstancia lleva al teatro, entre algunas personas honradas y decentes, otras muchas oscuras y valdías, atraídas allí por la baratura del precio”* (Jovellanos, 1812: 115).

Em lógica com este raciocínio, Jovellanos (1812: 118-119) optou por uma via preventiva ainda mais radical que os meios coercitivos para reduzir os conflitos e insubordinações no interior do coliseu: a procura da elitização progressiva do público pelo método mais drástico, o incremento generalizado do preço dos bilhetes, que, faria com que aos poucos estes grupos ficassem excluídos, quanto menos, dos coliseus principais.

dos espetadores: “[...] **castigando severamente a qualesquiera que valiendose** de la confusion que le pueda prestar la noche; **o la multitud de las Gentes, perturbe la quietud** que es devida [o carregado é nosso]” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 2 de Setembro. Fólio 113verso. Cota: C-61). Anos depois, noutro contexto diferente, o debate da licitude moral da atividade teatral, o regedor Francisco Somoza de Monsoriu, guiando-se por critérios religiosos, centrava-se na multiplicação dos efeitos contraproduzentes pela maior exaltação quando estas peças eram consumidas coletivamente: “[...] si operas y comedias por su caracter intrinseco son diversion indifferente para dos, **lo es perjudicialissima para doscientos** [o carregado é nosso]” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 27 de Julho. 116frente. Cota: C-66). Portanto, alguns discursos oficiais continuavam referindo o argumento do desconforto destes lugares²⁰¹, embora cada vez eram mais numerosos os *idea makers* franceses do período que falavam abertamente dos perigos da multidão incontável e encontravam nesta reforma uma solução para domesticar a liberdade de ações dos espetadores ali situados²⁰².

No lado oposto, um bom número de produtores teatrais –o já citado Mercier, Jean-François Marmontiel, etc.- e anónimos escrevia nas publicações do momento, defendendo o parecer de recusar a instalação das cadeiras. Os razonamentos empregados pelos críticos coincidiam em ir além dumha questão anatômica de comodidade e dirimiam como esta distinção tinha que ver com o respeito a uma autonomia de ação, à 'utopia' de liberdade crítica, de opinião, de juízo estético quanto à obra encenada, que, do seu ponto de vista, ainda sobrevivia nesta zona dos coliseus (Ravel, 1993: 182-185), pois, segundo Marmontel, quando os espetadores permaneciam em pé a sua crítica era mais vigorosa (Ravel, 1993: 192). No que respeita a este debate a opção que pareceu ganhar foi a da habilitação das cadeiras, como se mostra no seguinte depoimento realizado pelo *idea maker* Jovellanos, aliás inserido num importante documento normativo encarregado pela Coroa, a sua citada *Memoria sobre las diversiones públicas* (1812). Na secção “En la dirección y gobierno” deste livro realiza uma associação de ideias-chave do período: a associação entre as zonas do teatro sem cadeiras -o pátio-, a condição popular dos seus ocupantes e o seu tratamento depreciativo como multidão inidentificável (“del monton de la chusma”) e presumivelmente delitiva, etc.:

Falta, sin embargo, una providencia para asegurar esta tranquilidad y es bien extraño que no se haya tomado hasta ahora. **No he visto jamás desorden en nuestros teatros que no proviniese principalmente de estar en pie los espectadores del patio.** Prescindo de que esta circunstancia lleva al teatro, entre algunas personas honradas y decentes, **otras muchas oscuras y valdías, atraídas allí por la baratura del precio.** Pero fuera de esto, la sola incomodidad de estar en pie por espacio de tres horas, lo mas del tiempo de puntillas, pisoteado, empujado y muchas veces llevado acá y acullá mal de su grado, basta y sobra para poner de mal humor al espectador más sosegado. Y en semejante situacion, ¿quién podrá esperar de él moderacion y paciencia? Entonces es quando **del monton de la chusma** salen el grito del insolente *mosquetero*, las palmadas favorables ó adversas de los *chisperos* y *apasionados*, los silbos y el mormullo general que desconciertan al infeliz representante y apuran el sufrimiento del mas moderado y paciente espectador.

²⁰¹ "Thus a seated parterre, in Charnois's view, would respond to the two most acute theatrical abuses of the day: the "barbarous" physical discomfort of those standing in the pit and the unfortunate social confusion in the theatergoing public of the privileged theaters and the boulevards" (Ravel, 1993: 191).

²⁰² "It was the seemingly mercurial nature of parterre spectators that prompted a variety of enlightened voices to call for the installation of benches in the pit. Playwrights, men of letters, and architects, all participants in the rational debates of a critically independent public sphere, hoped that a seated parterre would be more predictable and better behaved" (Ravel, 1993: 177).

Siéntense todos y la confusión cesará. Cada uno será conocido y tendrá á sus lados, frente y espalda cuatro testigos que le observen, y que sean interesados en que guarde silencio y circunspeccion. Con esto desaparecerá tambien la vergonzosa diferencia que la situación establece entre los espectadores; **todos estarán sentados; todos á gusto**, todos de buen humor; no habrá pues que temer el menor desórden [o carregado é nosso] (Jovellanos, 1812: 114-116).

Como avançamos, um dos efeitos mais claros desta medida seria o encarecimento dos bilhetes que eram mais económicos e a exclusão das camadas populares do coliseu público. Reflexiona Van Horn Melton (2009: 227) que para alguns agentes ilustrados, como Jean-François de La Harpe, isto não representava um problema dado que o resultado seria um “público más ordenado y refinado”, mas para outros como Mercier, o resultado da decisão entrava em contradição com um dos pressupostos fundamentais do pensamento ilustrado que era a finalidade eminentemente pedagógica do teatro, em lógica com a qual o alvo prioritário do aprendizado teatral deveriam ser os grupos populares com menor formação. De qualquer jeito, foi superior o medo às subversões da multidão social (“multitud de las Gentes”, “perjudicialissima para doscientos”, “del monton de la chusma”) e a vontade de acabar com uma ordem instável dentro dos teatros mais do que os senões ligados à possível elitização do público teatral, de aí se chegara ao consenso da instalação de assentos igualmente nos coliseus espanhóis para a zona da plateia. Com esta solução técnica conseguia-se dividir a multidão, individualizá-la, atomizá-la –como descrevia Mercier– e tornar, em última instância, um corpo social homogêneo em identificável, aplicando de modo mais eficaz o castigo e a vigilância. Foucault (2012 [1975]: 168) reconhece esta prática como a técnica disciplinar do “*quadrillage*”, especialmente utilizada no século XVIII, e cujo leitmotiv era a “art du «bon dressement» seguindo as seguintes máximas: “A chaque individu, sa place; et en chaque emplacement, un individu. Éviter les distributions par groupes; décomposer les implantations collectives; analyser les pluralités confuses, massives ou fuyantes”.

Assim pois, procurava-se o parcelamento das coletividades em pequenos compartimentos, como se fossem unidades militares e como aparecia precisamente recomendado nos manuais do Exército (2012 [1975]: 200), com a vontade de corrigir as posições confusas para impor uma determinada ordem social normativa. Acrescentando cadeiras individuais nas áreas do coliseu com maior afluência de pessoas e com uma distribuição mais caótica e misturada, conseguia-se domesticar esta multidão amorfa, transformando-a em sujeitos individuais identificáveis. Este dispositivo endireitava “les multitudes mobiles, confuses, inutiles de corps et de forces en une multiplicité d’éléments individuels” (Foucault, 2012 [1975]: 200). O resultado contribuía para um funcionamento mais eficaz doutros dispositivos como a vigilância, ao permitir uma melhor identificação visual graças à individualização dos espetadores e, pela contra, enfraquecia a potência da multidão informe, domesticava-a. Em coerência com o analisado, quando esta medida passou a ser implementada, as primeiras avaliações procedentes do jornal *Mercure de France* notavam que o principal benefício fora a redução da movimentação nesta parte do público teatral: “Certainly, he noted triumphantly, the benches would guarantee tranquility, eliminate cabals, and replace the crassness of the current parterre with an older, wiser audience fully capable of judging plays” (Ravel, 1993: 195). Porém, outros testemunhos matizavam este sucesso e insistiam na continuidade periódica das confusões (Ravel, 1993: 195).

A presença e as ações das forças da ordem como mecanismo repressivo no espaço teatral

O último dispositivo a que nos referiremos tinha como fim constrangir as ações do público teatral a partir de ações violentas e repressivas que não descartavam o uso da força. As autoridades políticas ilustradas pareciam confiar na eficácia dos anteriores métodos disciplinadores e este parece ser o último recurso caso os precedentes não dessem certo, de modo particular, quando os incumprimentos se materializavam em episódios de insubordinação dos espetadores. Dado que as técnicas disciplinadoras foram concebidas numa vontade de economizar os instrumentos repressivos da Coroa, como desvendou (Foucault, 2012 [1975]), parece lógico pensar que se procurasse, na medida do possível, evitar o uso das forças da ordem porque este dispositivo requeria muita mais energia e recursos envolvidos. Contudo, não se deve esquecer que estes operadores da ordem também exerciam uma função preventiva e através da intimidação podiam inibir o possível delito. A sua simples presença enviava uma mensagem dos meios ao dispor das instituições do campo do poder para punir qualquer ação insubordinada, através de agentes repressivos. Os agentes políticos ilustrados, ao igual que aconteceu com os restantes dispositivos, fortaleceram este método, multiplicando os guardas e soldados apostados nas dependências dos teatros galegos.

Este reforçamento das unidades de segurança esteve ligado com um fenómeno mais geral que afetava ao conjunto do espaço social urbano: o nascimento de uma nova instituição, a polícia. A polícia não funcionava como uma instituição autónoma *ad hoc*, mais bem como um organismo constituído por um conjunto de agentes, geralmente com cargos políticos e procedentes das elites urbanas, que assumiram a responsabilidade de fiscalizar todas as atividades urbanas. Aliás, a aparição deste corpo estava diretamente ligado com as grandes operações monárquicas de exame e revisão do território e das coletividades. Na França, o novo corpo da polícia urbana estava dirigido por um magistrado nomeado diretamente pelo rei e que dependia politicamente da Coroa, incorporando funções muito variadas -a procura de criminosos, a vigilância urbana, o controlo económico e político-, ainda que aos poucos fora ganhando responsabilidades mais concretas (Foucault, 2012 [1975]: 248). Enquanto que nas cidades galegas em causa, Ferrol e Corunha, foram fundadas juntas de polícia de âmbito local com “regidores de polícia” dedicados especificamente a esta matéria²⁰³. No entanto, o conceito da polícia no século XVIII era sensivelmente diferente da noção contemporânea. Tinha um valor semântico mais alargado que abrangia não apenas as atividades realizadas por um organismo quanto à vigilância e perseguição dos criminosos em cumprimento dos mandatos políticos e judiciais, mas também se referia em termos gerais a todas as atividades de melhoria do governo das cidades²⁰⁴. Assim podiam incluir-se como ações da polícia as novas normas sobre urbanidade, higiene ou limpeza dos espaços urbanos, como se pode confrontar no dicionário da

²⁰³ Como exemplo, a “Real Junta de Policía” surgiu na Corunha em 1791. Dispomos da nómima de todos os seus membros que são quase todos eles integrantes da corporação municipal ou bem altos cargos da administração ligados à Real Audiência do Reino da Galiza. Estes são os integrantes da primeira junta de polícia com os seus correspondentes cargos políticos: Alejo Fernández de Ben y Leis -síndico personero e principal impulsor desta junta-, Ventura Caro -Capitán general del Reino de Galicia-, Fernando Manuel de Castro -ministro decano da Real Audiencia de Galicia-, Fernando Eliseo Freire -alferes maior, corregedor interino e regedor perpétuo-, Antonio María de Lago -regedor perpétuo-, Francisco Somoza de Monsorin -regedor perpétuo-, Francisco Antonio Navarro -deputado de abastos- e Baltasar Rubio -procurador síndico personero- (Vid. A.M.C. Gobierno. *Libros de actas de acuerdos municipales*).

²⁰⁴ “Le pouvoir policier doit porter «sur tout»: ce n’est point cependant la totalité de l’État ni du royaume comme corps visible et invisible du monarque; c’est la poussière des événements, des actions, des conduites, des opinions -«tout ce qui se passe»; l’objet de la police, ce sont ces «choses de chaque instant», ces «choses de peu» dont parlait Catherine II dans sa Grande Instruction” (Foucault, 2012 [1975]: 249).

Real Academia Española de 1791²⁰⁵. Esta chave interpretativa explica o incremento notável de iniciativas públicas municipais que atendiam à higiene pública ou ao urbanismo coincidindo com o nascimento deste organismo: criação do sistema de esgotos e de subministro de água, construção de praças e ruas de maior dimensão para libertar as vias e melhorar a visibilidade, a melhoria do empedramento, assim como a racionalidade dos planos –as ruas em quadrícula como as do bairro da Madalena no Ferrol (Vigo Trasancos, 2003-2004), a melhoria da higiene e da limpeza da via pública, a construção dos primeiros cemitérios, jardins e passeios públicos, etc. (Vigo Trasancos, 2007).

O investimento na fiscalização de todas as ações sociais durante este período, coincidindo com o surgimento do organismo oficial da polícia, criou uma atmosfera repressiva que não demorou em ser trasladada aos coliseus públicos europeus. Ravel (1993: 180) reflexionou sobre como foram endurecidas em todos os teatros parisienses as práticas coercitivas por meio do organismo da ‘polícia do espetáculo’, substituindo os antigos polícias locais por soldados especializados que dispunham dum armamento maior. Aliás, para garantir a sua eficácia intimidatória, representavam uma encenação mostrando as armas que portavam justo antes de começar a função; todo o qual Ravel conecta com a evolução das formas de punição investigadas por Foucault:

Louis XIV and his ministers created a theatrical police whose task it was to discipline unruly parterre patrons. Composed of a minister on the King's Council, the Paris lieutenant general of police, and **local officers** known as exempts, the system survived until 1751, when in the wake of the Kidnapping Panic and the system's general inefficiency **it was determined that even greater vigilance was needed in the theaters. The exempts were replaced by armed soldiers from the Paris garrison who loaded their rifles before the play in an elaborate spectacle staged in the squares in front of the theaters.** Theater policing thus became more ruthlessly efficient in the second half of the eighteenth century, but it still proved unable to "civilize" the parterre. Following Foucault, one might liken its failures to the flaws of the Old Regime penal system based on bodily torture; externalized punishment proved to be an ineffective technique for reforming theater audience behavior by the second half of the eighteenth century [o carregado é nosso] (Ravel, 1993: 180).

Van Horn Melton (2009: 222) assinala que nos momentos prévios ao estalido revolucionário não menos de quarenta e seis soldados vigiavam as encenações da Comédie Française -ao ponto de circular a ideia de que os teatros de Paris eram os mais protegidos da Europa- e continua explicando este autor que -e julgamos isto muito relevante- os novos soldados reais representavam a ameaça repressora e ao mesmo tempo a autoridade e fortaleza da coroa de Louis XIV. A potenciação dos processos repressivos nos recintos teatrais era um fenómeno generalizado em toda a Europa deste período. A propósito do Reino de Portugal, Brito (1996: 186-187) denunciou a este respeito a “atmosfera autoritária, que não deixava nenhuma liberdade aos espectadores” e que caracterizava o teatro público do Porto, administrado pelo Governador militar da cidade, e no qual tinham encenado uma boa parte das companhias de ópera que chegavam às cidades galegas. Quanto aos edifícios teatrais madrilenhos, explicam Palacios Fernández, Álvarez Barrientos e Sánchez García (1998: 63) que também neste caso foi

²⁰⁵ “POLICÍA. S. f. La buena orden que se observa y guarda en las ciudades y república, cumpliendo las leyes, y ordenanzas establecidas para su mejor gobierno. Disciplina política, vel civilis. 2. Cortesía, buena crianza y urbanidad en el trato y costumbres. Urbanitas, comitas, morum elegantia, civilitas 3. Aseo, limpieza, curiosidad y pulidez. *Elegantia concinnitas*” (Real Academia Española (1791): *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso* [J]. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra; pp. 667-668)

mobilizado um eficaz sistema repressivo. Estes autores consideram que um agente político da administração local, o alcalde de barrio, fazia parte, para além dos soldados da principal comitiva de vigilância e repressão no espaço teatral. Ao mesmo tempo, a análise dos regulamentos de Madrid incluídos no ensaio de Armona y Murga (2007 [1785]: 154) permite enxergar uma evolução neste sentido. Os regulamentos anteriores ao século XVIII parecem ser muito mais parcos e incompletos quanto às normas referidas às forças repressivas no teatro, a diferença da prolixidade da normativa setecentista quanto a estes recursos (um regulamento de 1608 incluído neste estudo só aplicou um único ponto nesta matéria, que só alude à assistência nas funções de aguazis). Também Charle (2008: 12), investigador do teatro na França deste período, tem assinalado como nos séculos XVIII e XIX foi aplicada nos coliseus uma “surveillance étroite”.

Um agente intelectual tam relevante na altura como Jovellanos (1812: 78) chamou a atenção para a agravamento do clima coercitivo nos teatros e alertou contra alguns dos prejuízos derivados. Ainda assumindo o discurso normativo da necessidade de controlar e vigiar o espetáculo teatral advertiu Jovellanos (1812: 79) de que nalguns coliseus o impulsionamento de medidas altamente restritivas anulava completamente a autonomia de movimentos e manifestações do público teatral, apesar de avaliar estas medidas, de modo global, como necessárias para implantar “la tranquilidad y el buen orden”, ainda que moderando o impulso opressivo²⁰⁶. A literatura legal procedente do Consejo de Castilla estipulava nesta altura a necessidade de endurecer a pressão coercitiva sobre o auditório teatral por meio de agentes específicos que a amparassem a ordem desejada. Em 1778 um ditame real dirigido ao governo local da Corunha instava a presença regular de sentinelas no decurso das funções teatrais, até quando não acudiam ao teatro cargos representantes das instituições políticas superiores: “Que la tropa que se destine por auxilio en la Casa de Comedias deve estar a su orden subsistiendo las centinelas nezesarias, concurra o no el comandante xeneral [...]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 10 de Abril. 46 frente. Cota: C-66).

Em coerência com este programa de ideias, o estabelecimento de forças repressivas no interior das casas de comédia foi implementado com prontidão pelas instituições políticas municipais a partir do estabelecimento regular da atividade teatral. Já no primeiro édito ferrolâm, de 1769, relativo às normas teatrais foi inserida uma demanda para ter constância de que a diversão estava perfeitamente sujeita a uma vigilância repressiva: “[na margem numerado como ponto 7] Que otros respetando a la Justicia, tropa que de su Orden alli se ponga” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólho 194 reto. Cota 378). Como resultado disto, os teatros urbanos galegos normalizáram a habilitação dum corpo de agentes de segurança, que passou a ser estável, como aparecia nas ordens do Consejo de Castilla, e que estava constituído por aguazis e por uma pequena tropa militar distribuída pelo auditório. Em 1792 o Governador militar da cidade do Ferrol, Diego de Argote descrevia indiretamente o

²⁰⁶ “El zelo indiscreto de no pocos jueces se persuade á que la mayor perfeccion del gobierno municipal se cifra en la sujecion del pueblo []”.

De semejante sistema han nacido infinitos reglamentos de policía, no solo contrarios al contento de los pueblos sino tambien á su prosperidad, y no por eso observados con menor rigor y dureza. En unas partes se prohiben las músicas y encorradadas, y en otras las veladas y bayles. En unas se obliga á los vecinos á cerrarse en sus casas á la queda, y en otras á no salir á la calle sin luz, á no pararse en las esquinas, á no juntarse en corrillos, y á otras semejantes privaciones. El furor de mandar, y alguna vez la codicia de los jueces, ha extendido hasta las mas ruines aldeas, reglamentos que apenas pudiera exígir la confusion de una corte [...]” (Jovellanos, 1812: 73-75).

“No se crea por esto que yo mire como inútil, ú opresiva la magistratura encargada de velar sobre el sosiego público. Creo por el contrario, que sin ella, sin su continua vigilancia, será imposible conservar la tranquilidad y el buen orden. La libertad misma necesita de su protección, pues que la licencia suele andar cerca de ella, quando no hay algun freno que detenga á los que traspasen sus límites. Pero he aquí donde pecan mas de ordinario aquellos jueces indiscretos que confunden la vigilancia con la opresion” (Jovellanos, 1812: 78-79).

número de efetivos que o alcaide lhe exigira para reforçar a segurança do coliseu (“doze Soldados, Sargento, y Cavo con su Cavallero Oficial” [A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro. Expediente 2. “Disposicións para a boa orde do teatro”*. Ano 1792. 20 de Julho. Fólío 48frente. Cota: C-727-A]). Porém, num testemunho mais antigo, referido ao coliseu público da Corunha, o próprio Capitán general do Reino, o Marqués de Castremañes, informava ao Conde de Aranda do número de forças enviadas regularmente ao teatro durante a temporada corunhesa de 1771 e das missons específicas que perseguiram, oferecendo um número mui superior ao descrito na documentação ferrolá:

Desde el primer dia se han puesto para mantener la quietud conserbando el buen orden, y auxiliar la Justicia en qualquiera ocurrencia 24 Granaderos con un sargento y un Cabo, distribuyendo 10 Centinelas en la entrada de la Platea, en los transitos, en el Teatro, y en sus entradas, y salidas para invigilar sobre la menor accion indecente, impedir qualquiera desorden, y embarazar se mezclasen en la cazuela los hombres con las Mujeres (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro. “Expediente sobre competencias en materia de Teatros das diferentes autoridades”*. Cota: 8418/ 6).

Nom podemos saber a que era atribuível esta diferença no número. Contodo, como matiza o próprio Governador militar, o número de forças enviadas estava supeditada às limitaçons do destacamento militar, estando condicionado o número polo “que contemple suficiente y permita la escasa Guarnicion de esta Plaza” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro. Expediente 2. “Disposicións para a boa orde do teatro”*. Ano 1792. 20 de Julho. Fólío 48verso. Cota: C-727-A). Neste sentido, as autoridades municipais pareciam nom estar nunca conformes e era frequente exigirem um aumento no número de efetivos militares.

Doutro ponto de vista, o facto de estes agentes policiais serem os únicos agentes que podiam exercer o uso da violéncia legítima —eram os únicos autorizados a portar armas dentro da sala teatral— explica a proibíçom dum bando municipal do Ferrol a que “el que se lleven Armas de fuego, y blancas, áunque sean cuchillos ó navajas” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólío 194 reto. Cota 378). Quanto ao procedimento de recrutamento dos guardas do coliseu, este seguia o modelo citado: os capitulares comissionados do concelho deviam enviar um ofício ao Capitán general e Governador militar polo qual requeriam o envio dum conjunto de soldados para o labor de policía teatral (“el oficio correspondiente al señor Gobernador para que franqueè la tropa que se acostumbra” [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1796. 27 de Abril. Fólío 38reto. Cota: C-80]). Umha vez recebido este destacamento, os próprios regedores comissionados escolhiam os pontos concretos internos do auditório em que se deviam situar²⁰⁷, sendo que esta colaboraçom se intensificava quando eram regitradas confusons extraordinárias durante o espetáculo teatral para reestabelecer a calma no auditório:

[J] a fin de que pasen a hacer presente al exxcelentísimo señor Marques de Casatremañes esta providencia para que facilite a la Ciudad los auxilios necesarios para su cumplimiento por medio de la tropa y de algun sarxento maior de la Plaza

²⁰⁷ “todo lo qual haran guardar y cumplir los Señores comisionados ymbiolablemente; [J] pasando los oficios correspondientes con el señor Gobernador de la Plaza noticiandole lo determinado por este Ayuntamiento que para observar la mejor Policia señale la tropa que deve asistir en el teatro segun sea costumbre a las ordenes de los expresados Comisionados, quienes les señalaran los puestos que deven guardar para la mejor observancia y quietud de esta diversion Y igualmente se prebendra a los Portteros concurren a la ora señalada sin faltar ninguno a las ordenes de dichos Comisionados” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1789. 8 de Agosto. Fólío 47frente. Cota: C-74).

las ordenes correspondientes a contener aquella y las mas que conduzgan al asunto [j] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1772. 25 de Maio. Fólio 75reto - 75verso. Cota: C-62).

Estes agentes da ordem estavam colocados em pontos estratégicos da sala teatral, como cantos, espaços inclinados, geralmente de transição entre zonas, tais como os corredores. De aí que estivesse assegurada uma posição discreta no espaço público mas que conferia uma rápida atuação que mediante a força física bloqueasse saídas, realizasse detenções, etc. Por este mesmo motivo também costumava haver guardas nas portas exteriores do coliseu, os denominados “porteros” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1789. 8 de Agosto. Fólio 47frente. Cota: C-74)-. Noutro estado de cousas, dado que, como temos referido, teve lugar neste período uma focalização maior da vigilância e da repressão sobre as camadas populares, esta criminalização preventiva fixo com que as técnicas empregues fossem reforçadas nos pontos do teatro ocupadas por este perfil social de público, principalmente na zona do pátio dos auditórios. Em consequência, os éditos que ameaçavam com as medidas tomadas para garantir a ordem nos teatros funcionavam como bandos²⁰⁸, que eram publicados nas portas exteriores do prédio teatral e, significativamente, nas zonas mais ‘humildes’ do teatro, ao lado esquerdo e direito da plateia:

Esta Copia concuerda con los orixinales de tres edictos que duplicadamente he fijado en el Coliseo de comedias, el uno de ellos en el tablado, que dize frente al mostrador, ó tablero donde se cobran las entradas de los que concurren a la diversion, y los otros dos en la Plattea, o Corral, fijandolos uno a la mano derecha y otro a la izquierda en el tablado por la parte de adentro de dicha Plattea a su entrada en ella para lo qual, y que tubiesen cuidado de que nadie les arranque por el dia [j]] [o carregado é nosso] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1772. 31 de Agosto. Fólio 124verso-125reto. Cota: C-62).

Assim, ainda que algumas normas publicadas em Madrid se esforçassem em manifestar a equidistância do seu funcionamento, sem importar a condição social do espetador infrator²⁰⁹, outros pontos de normativas locais galegas evidenciavam que o critério da adscrição social e da distinção estabelecia diferenças relevantes na execução punitiva. No seguinte artigo do concelho da Corunha pode vislumbrar-se como o castigo tinha uma gravidade notavelmente menor quando era recebido por um agente da fidalguia em comparação com um agente de origem humilde: “al que lo contrabiniere siendo noble se le espelera y al plebeo se le arestará

²⁰⁸ Na secção específica de expedientes de governo e administração teatral do arquivo municipal corunhês achamos uns bandos originais com a correspondente normativa teatral para o teatro corunhês, prontos para serem pendurados no prédio teatral e que pertenciam ao tempo em que o teatro era gerido por uma junta específica e não diretamente pelo concelho, concretamente um deles leva a data do 26 de Agosto de 1804. Estes documentos permitem dar conta de como eram este tipo de cartazes, compostos normalmente por uma única folha em que com letra impressa eram apresentadas e numeradas as normas que foram decididas nos plenos municipais, levando a assinatura neste caso do presidente da “Junta Censoria de Teatros” da Corunha, Fernando de León Benavides, que era também o corregedor da cidade (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Bando do corregidor sobre baile de máscaras no teatro”. Cota: 8418/ 34).

²⁰⁹ Um regulamento de 1786 a respeito do Teatro de los Caños del Peral especificava que os espetadores das zonas ‘nobres’ não iam estar livres de cumprir as normativas publicadas, insistindo em que não seria realizada nenhuma isenção por categoria social:

"[j] castigando á los contraventores, ó dando cuenta á la Sala para que lo execute, sin que valga fuero ni esencion alguna [j]] y si los fuesen personas que por su empleo ó carácter merezcan ser distinguidas, y no bastasen los oficios atentos del Alcalde, dará este cuenta al Sr. Presidente ó Gobernador del Consejo para que lo ponga en noticia de S. AI." (Cotarelo y Mori, 1917: 415-416).

ala Carzel con otras providencias que se hallaren aregladas a buena policia” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1768. Sem data. Anexos. Fólío 137 frente – 137 verso. Cota: 58). No mesmo sentido, na década de 1790, outro ponto do regulamento corunhês insistia numha aplicação diferencial dos castigos, apontando para a multa económica e os dias de cárcere que merecia cada “contraventor”, duplicada quando o infrator era recorrente, porém, colocando a seguinte *nuance*, que “se le dara el castigo segun la calidad de la persona” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1794. 19 de Abril. Anexos. Fólío 243 frente. Cota: 78).

Ao lado deste recrutamento público de forças –registrado na documentação municipal logo da comunicação entre instituições-, pudemos conhecer a partir dum documento indireto que existiam outras vias extraoficiais de envio de forças que nom apareciam referidas nos livros de acordos. Assim, num escrito enviado pola senhora Josefa de Castro, mulher dum “Sargento de Exército retirado”, Francisco de Paula Fuentes, esta pedia a concessom dumha ajuda para o seu marido logo de ter padecido um acidente enquanto realizava a funçom de vigiante da funçom teatral. Porém o mais interessante era a especificação de que efetuava este trabalho de modo disfarçado:

[J] expone. Que estando la noche del 23 de Junio empleado como ybdividuo de la Patrulla disfrazada el marido de la que expone de orden de V.S. para la tranquilidad y buen Orden del Teatro, y aun de la Compañia Comica le sucedio la desgracia de caherse por la muralla y romperse el gueso de un muzlo quedando la que representa infeliz y sin amparo alguno [...] (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitud de Josefa de Castro, muller de Francisco de Paula Fuentes, sarxento de Patrulla do teatro”. Cota: 8418/ 1).

Este método nom foi apresentado como algo circunstancial ou extraordinário, mas exposto abertamente ao concelho da Corunha que o seu marido fazia parte da “patrulla disfrazada”, o que abre às portas a um possível funcionamento de corpos policiais que fizessem o seu trabalho de vigilância ocultos para nom serem advertidos e a sua açom tornar-se mais repressiva e eficaz. Além do mais, esta análise fundamenta um dos processos já explorados: a dupla via de funcionamento do panóptico nos coliseus galegos e a verificação do vigor dos postulados de Bentham no sistema de panóptico dos auditórios galegos, que requeria da invisibilidade das forças da ordem para a maioria do público teatral quando estas efetuavam a sua vigilância. Esta condição estava assegurada ao existirem indivíduos que realizavam tarefas supervisores e repressivas completamente de incógnito, o que, por último, confirma a dupla modalidade dos guardas teatrais, como vigilantes e como agentes de punição.

Em definitivo, a análise que temos desenvolvido até aqui tivo como alvo os mecanismos de natureza simbólica mobilizados na atividade teatral polas instituições do campo do poder numha performance teatral que congregava regularmente umha população extensa e heterogénea, nas duas cidades galegas selecionadas, Ferrol e Corunha. No entanto, como aponta Saavedra (1997), está por ser feita no caso do Reino da Galiza o quadro completo dos espaços –fora dos teatrais- e dos mecanismos formais e informais de supervisom e disciplinamento da população²¹⁰. Por outro lado, ao situarmos a pesquisa de modo circunscrito nos coliseus

²¹⁰ "Pois, como presupostos metodolóxicos hai que tomar en consideracion que no antigo réxime o poder estaba moi partillado, que as súas fontes eran variadas e que abundaban os mecanismos informais de control e disciplinamento social, segundo teñen sinalado algúns antropólogos e historiadores do dereito que saben aprecia-los matices (O. Brunner; P. Bourdieu; A. M. Hespanha; B. Clavero)" (Saavedra, 1997: 73).

públicos destas duas urbes galegas seguíamos a orientação de Foucault de colocar a investigação num plano o mais concreto e local possível a partir “d’institutions locales, régionales, matérielles” e, a partir do estudo dos mecanismos mais concretos, a partir da extremidade do funcionamento do poder porque isto permitirá ir ascendendo no conhecimento até chegar ao estudo do próprio soberano, do que “*apparaît en haut*”²¹¹.

Como resultado desta análise, podemos concluir que na segunda metade do século XVIII e no espaço galego urbano estava dando-se umha transição entre as duas variantes de exercício do poder assinaladas por Foucault (2012 [1975]), o “poder soberano” e o “poder disciplinar”, estando as duas modalidades em ativo no espaço galego. Em primeiro lugar, os procedimentos performativos centrados na comunicação simbólica –analisados no sub-capítulo 5.2.-, que mobilizavam dispositivos prototípicos do “poder soberano”, centrados no fortalecimento simbólico das autoridades e instituições do poder –como se efetivara com o dispositivo punitivo do suplício público- continuavam estando vigentes na realidade galega. A maior prova disto é que continuavam emergindo importantes lutas entre os agentes e as instituições que representavam por figurar num determinado lugar da casa de comédias durante a performance teatral ou, por outro lado, também reside nas graves punições das instituições do campo do poder ante qualquer atentado simbólico contra estes organismos durante as encenações teatrais. Em paralelo, reforçando estes métodos, foram implantadas novas técnicas disciplinares nos espaços teatrais –baseadas na domesticação, no exame, na vigilância ou na coerção-, cujo análise ocupa todo o sub-capítulo 5.3., inicialmente experimentadas noutro tipo de instituições específicas de internamento –os hospitais, os centros psiquiátricos, as inclusas, as galeras, etc.-, para posteriormente estes dispositivos “*sortir des forteresses closes où ils fonctionnaient et à circuler à l’état «libre»*” (Foucault, 2012 [1975]: 246) num processo que Foucault (2012: 244) conhece como a “*généralisation disciplinaire*”. De tal jeito que todo o presente capítulo quinto remete para esta dualidade nas estratégias legitimadoras, que se verifica idealmente através da técnica específica do panóptico.

No entanto, os diversos mecanismos analisados agiam coralmente estavam dirigidos em última instância a fortalecer simbolicamente as instituições do campo do poder e a legitimar a subordinação e sujeição social. Os dispositivos próprios da modalidade do poder soberano agiam preferencialmente no nível simbólico, ocupados em transmitir umha hierarquização social e política e em naturalizar esta ordem, que passava a integrar a “doxa”. Os dispositivos disciplinares num primeiro momento pareciam operar mais bem na esfera material por meio de ferramentas que intervinham nalguns casos mesmo fisicamente –tais como os elementos arquitetónicos ou a atuação dos guardas nos coliseus-. No entanto, o sucesso na consolidação da “doxa” não se devia principalmente aos efeitos físicos de contenção destes dispositivos, mas consistia na normalização do estado de disciplinamento e domesticação do corpo social presente na sala teatral, agindo, portanto, também na dimensão simbólica e por isso era fundamental a sua repetição performativa. A isto é ao que se refere Foucault (2012 [1975]: 121-122) quando, para exemplificar o sucesso do exercício do poder, aponta que nada se podia fazer “*contre l’union habituelle des idées*” impostas pelas instituições do campo do poder- que funcionavam ‘processos de objetivação’ que instavam a normalizar a condição de

²¹¹ “[...] plutôt que de chercher à savoir comment dans la souveraineté, telle qu’elle est présentée par la philosophie, soit du droit monarchique soit du droit démocratique, se fonde le pouvoir de punir, j’ai essayé de voir comment, effectivement, la punition, le pouvoir de punir prenaient corps dans un certain nombre d’institutions locales, régionales, matérielles, que ce soit le supplice ou que ce soit l’emprisonnement, et ceci dans le monde à la fois institutionnel, physique, réglementaire et violent des appareils effectifs de la punition. Autrement dit, saisir le pouvoir du côté de l’extrémité de moins en moins juridique de son exercice: c’était la première consigne donnée” (Foucault, 1997: 25).

subordinação, ao contrário da força das cadeias –da sujeição física- porque estas em determinado momento se acabariam enferrujando e quebrando²¹².



²¹² “Les processus d’objectivation naissent dans les tactiques mêmes du pouvoir et dans l’aménagement de son exercice.

[J] Écoutons encore une fois Servan: il faut que les idées de crime et de châtiment soient fortement liées et «se succèdent sans intervalle» Quand vous aurez ainsi formé la chaîne des idées dans la tête de votre citoyen alors vous pourrez vous vanter de les conduire et d’être leurs maîtres. Un despote imbécile peut contraindre des esclaves avec des chaînes de fer; mais un vrai politique les lie bien plus fortement par la chaîne de leurs propres idées” (Foucault, 2012 [1975]: 121-122).





6. O TEATRO COMO VIA DE LEGITIMAÇÃO DOS GRUPOS SOCIAIS DOMINANTES



6. O TEATRO COMO VIA DE LEGITIMAÇÃO DOS GRUPOS SOCIAIS DOMINANTES

6.1. AS PRÁTICAS E ESTRATÉGIAS DOS GRUPOS SOCIAIS DOMINANTES NO ESPAÇO SOCIAL

6.1.1. A atividade teatral como via de acumulação de capital simbólico

A gestão da diversão teatral e as práticas originadas em volta do ritual performativo da assistência ao teatro geravam um fluxo de capital simbólico do qual beneficiáram, como tentamos demonstrar no capítulo quinto, as instituições políticas envolvidas nestas práticas. À par disto, as pessoas gestoras ou assistentes, em posições privilegiadas, à atividade teatral não somente representavam uma instituição, mas igualmente a sua pertença aos grupos sociais dominantes. A diferença do que acontecia com os espetadores mais populares, situados em lugares de que não podiam beneficiar capital simbólico, os agentes dos principais grupos de elite -a fidalguia e a burguesia emergente- podiam assimilar o capital simbólico produzido no ritual performativo, como resultado da mobilização de diferentes estratégias que analisaremos. Esta ideia aparece sugerida pelo musicólogo William Weber (2007: 165) quando afirma que a nobreza londinense utilizou a sua presença no teatro “as an arrogant means of political dominance in London”. A diversão teatral era, portanto, como uma importante via de representação em público dos espetadores das elites, tanto na dimensão individual, quanto na coletiva -como grupo social e sendo nobre, representando também a sua casa nobiliária- e institucional -caso fossem integrantes dumha instituição de poder-. A função da representação social e política inscrita na presença performativa no teatro foi uma finalidade, como advertiu Norbert Elias (2002: 76-77), mais relevante no século XVIII do que a função de consumo estético ou de lazer:

Más bien podría decirse que el arte está pensado para aquellos receptores que forman un grupo más o menos cohesionado incluso con independencia de la ocasión en la que se les ofrecen las obras de arte, y para los que éstas adquieren su lugar y su función cuando están relacionadas con sus encuentros habituales -como ocurre en un estreno operístico- y, durante éstos, con su autorrepresentación como grupo por un lado y como individuos integrantes del grupo por el otro. [...] Las ocasiones sociales para las que se producen obras de arte, en este nivel primero, no están destinadas principalmente al disfrute artístico, como en nuestros días.

Alguns agentes do século XVIII reconhecêram abertamente como a expectativa estética era secundária para eles quando assistiam aos espetáculos teatrais e operáticos. Chaouche (2009) resgata o depoimento dum advogado francês, Edmond-Jean-François Barbier, que confessa nas

suas memórias que era o que o incentivava a acudir ao coliseu: o encontro social e político, e simultaneamente amical ou até sexual²¹³.

A participação na performance teatral em posições distinguidas era uma prática potencialmente rentável em réditos simbólicos para o conjunto das elites sociais urbanas. A diversão teatral pública contribuía, aliás, para perpetuar as condições dóxicas que legitimavam um determinado ‘estado de coisas’ no plano da ordem política, como temos visto no capítulo quinto precedente, mas igualmente no da organização social hierárquica. Permitia normalizar a distribuição das posições de cada coletivo social, perfeitamente representadas nos lugares internos no auditório teatral, em que os grupos populares, por exemplo, se situavam nos lugares piores acondicionados, mais modestos e desconfortáveis e espacialmente subordinados. Som perfeitamente aplicáveis à performance teatral as reflexões de Bourdieu (1982: 154) sobre os efeitos do “rapport doxique au monde social”, sendo que uma das finalidades da doxa era salvaguardar os consensos quanto às divisões e hierarquias sociais. Precisamente a representação simbólica que tinha lugar durante as encenações teatrais seguia um procedimento de assimilação de verdades dóxicas, o qual consistia em “accepter comme naturelles les divisions établies ou à les nier symboliquement par l’affirmation d’une unité (nationale, familiale, etc.) plus haute”.

Na performance teatral tinha lugar o mesmo mecanismo de naturalização dado que a simples representação pública das posições ocupadas dentro da sala teatral tinha o poder de assentar e normalizar a ordem social desejada pelo campo do poder. Por este motivo, os grupos sociais dominantes eram os principais interessados em demonstrar uma atitude pró-ativa em favor das diversões teatrais. Para além da percentagem elevada de aprovação de licenças examinadas no capítulo quarto, esta proclividade das elites locais mesmo se traduzia em relações de relativa intimidade e amizade que, como temos sugerido, eram mantidas com os empresários teatrais e operáticos. No quadro desta proximidade se tinham registrado ações informais de apoio às companhias de teatro e de ópera, como foi analisado no caso de Nicolás Setaro e as elites militares do Ferrol, sendo também dinâmicas que afetavam a grandes cidades como Madrid, como denunciou o juiz de teatros Armona y Murga (1998 [1785])²¹⁴. Para Jovellanos (1812: 71-72) as camadas mais humildes sempre tinham a opção doutros divertimentos tradicionais e folclóricos para além da atividade teatral (bailes públicos, romarias, canções e jogos populares, jantares, etc.). No entanto, eram as elites sociais o grupo prioritário que não podia prescindir da atividade teatral: “Mas las clases pudientes que viven de lo suyo, que huelgan todos los días, ó que á lo menos destinan alguna parte de ellos a la recreacion y al ocio, difícilmente podrán pasar sin espectáculos, singularmente en grandes poblaciones” (Jovellanos, 1812: 81-82). Mui possivelmente a valorização da assistência ao teatro ainda se

²¹³ “D’après Barbier, la scène et un lieu de sociabilité; semblable au salon il permet les conversations badines, les aimables rencontres, l’affabilité galante, les marques de courtoisie mais surtout le jeu de la séduction – à distance: chacun se fabrique une image qu’il souhaite étaler aux yeux de tous. Il est très curieux de constater ici que le fait théâtral est secondaire pour le spectateur. Il est un prétexte pour voir du monde, mais surtout pour se montrer” (Chaouche, 2009: 525).

²¹⁴ Armona y Murga (1998 [1785]: 246) aludiu em diferentes ocasiões a esta falta de neutralidade, assentada em relações de tipo pessoal, que beneficiava as companhias e que, em sua opinião, era manifestada por cargos locais como o dos comissários, enquanto os corregedores se moviam de modo mais imparcial e desapaixonado nas decisões que tomavam a respeito da atividade teatral:

“Antes embaraza por lo común el que los cómicos cumplan sus contratas con exactitud. Los comisarios toman partido muchas veces en sus pretensiones, las sostienen directa o indirectamente. Algunas veces obran las pasiones, de modo que los Corregidores han tenido que corregirlos y contenerlos. Ellos se mezclan en sus asuntos particulares, cómo por una resulta precisa de su frecuente concurrencia a los ensayos, y aun en las propias casas de las cómicas, de donde inferirá la penetración de V.I. qué consecuencias se pueden seguir de esto”.

intensificara com a pressão exercida pelo novo grupo social em ascensão, o da burguesia comerciante enriquecida, que acabou lutando por ocupar os melhores espaços na sala teatral, incrementando-se a demanda entre os grupos das elites. Já o corregedor Armona y Murga (1998 [1785]) expressara a sua preocupação pelo aumento na demanda das cadeiras mais prestigiadas dos auditórios –principalmente as lunetas e os “aposentos”–, sugerindo reduzir as zonas destinadas para os espetadores populares e incrementar as vagas nos lugares distinguidos, o que, ao mesmo tempo, faria incrementar os benefícios económicos da venda de bilhetes mais elevados²¹⁵.

Nesta breve introdução aludimos ao conjunto dos grupos sociais dominantes, mas, será necessário diferenciar na análise específica os dois grupos sociais principais em pugna a finais do século XVIII –a fidalguia e a burguesia emergente– porque os usos e as estratégias mobilizadas por cada grupo quanto à sua intervenção na atividade teatral foram, como veremos, forçosamente diferentes. O próprio Jovellanos (1812: 71) na sua memória sobre o teatro acha pertinente realizar esta disquisição a propósito da questão de como se chega cada um deles às diversões públicas. Este autor realiza primeiro uma separação fundamental entre os “rentistas” –assimilável à nobreza– e os que vivem do seu trabalho diário –os grupos populares–, para logo disto identificar um terceiro grupo que mantém uma “situación média” e que, atendendo à sua definição, podemos equiparar com a burguesia: “¿Quién no vé la diferente situación de una y otra con respecto á las diversiones públicas? Es verdad que habrá todavía muchas personas en una situación média; pero siempre pertenecerán á esta ó aquella clase, segun que su situación incline mas ó menos á la aplicación o á la ociosidad” (Jovellanos, 1812: 71). Julgamos muito pertinente esta diferenciação social de Jovellanos e por isso nas próximas páginas realizaremos esta mesma divisão à luz do conceito de “habitus”, como foi implementado por Pierre Bourdieu. Dada a importância desta noção teórica, que é a que justifica a análise apresentada em função do grupo da fidalguia e do grupo da burguesia, explicaremos, em primeiro lugar, com algo mais de pormenor aprofundaremos na explicação do uso deste conceito, já apresentado no capítulo metodológico, na sociedade urbana galega.

6.1.2. A noção de *habitus* aplicada às práticas e estratégias legitimadoras dos grupos sociais dominantes no Reino da Galiza

Bourdieu (2005: 186) realiza uma elaboração própria da noção de *habitus*, que já estava presente no discurso das ciências sociais, pela qual entende o *habitus* dum determinado grupo social como uma forma de subjetividade socializada. Esta subjetividade comum evidencia-se numa constância nas disposições, nas preferências e nas escolhas realizadas pelos representantes dum determinado grupo social dado que as condições sociais originárias (a procedência/origem social) imprimem uma lógica de comportamento, que, como veremos, será atualizada por outros fatores complementares (Bourdieu, 2005: 192-193 –remetemos para o capítulo metodológico para maior informação–).

²¹⁵ “Hay que hacer otra [especulación] más. Esta consiste en la estructura interior de los teatros, en la distribución y aplicación de sus departamentos. Acaso estarán errados los cálculos de la aplicación que se les da, de su cabida y de las clases a que se destinan con respecto a sus pagas y al concurso diario de los que pueden y no pueden gastar. Estarán errados si la mayor parte de la cabida, y la más barata, está dada al pueblo bajo, a los menestrales que no deben distraerse ni llevar a los teatros el dinero que deben ganar para mantener a sus hijos. Estarán errados si las lunetas son de poca cabida y si son pocos los aposentos, porque estas partes, que siempre se ocupan por la nobleza y el pueblo rico, deben ser las que produzcan el mayor fondo” (Armona y Murga, 1998 [1785]: 247).

Como lógica que subjaz e antecede a todas as ações e escolhas dos agentes sociais em função do grupo social a que pertencerem, o “*habitus*” é, em palavras de Bourdieu (1979: 190) o ‘princípio unificador e gerador de todas as práticas’. Por obra do condicionamento dumha lógica prévia, as escolhas e seleções dos agentes do mesmo *habitus* têm em comum umha afinidade de estilo, um ‘ar de família’ (Bourdieu, 2012: 380), tomando emprestada a definição do filósofo da linguagem Wittgenstein para descrever essa unidade reconhecível²¹⁶. Contudo, mais do que colocar o foco na homogeneidade dos objetivos concretos –aspecto sobredimensionado nalgumas achegas críticas a esta formulação bourdiana- e das práticas específicas empregadas por cada representante dum tal *habitus*, esta noção deve contribuir para explicar melhor essa coerência reconhecível no “sentido do jogo” de cada grupo social²¹⁷. Esta premissa metodológica justifica toda a estrutura analítica que desenvolveremos neste capítulo sexto, de início a fim, ao assumir, e posteriormente verificar a pertinência desta abordagem, como os diferentes *habitus* presentes nos agentes do campo do poder permeiam as suas ações e tomadas de posição a respeito da atividade teatral.

Ao reconhecer este pesquisador com este conceito a existência de determinações prévias nas seleções e ações dos agentes pela pertença a um dado grupo social, isto significou que recebesse nem poucas críticas por dar validade a um excessivo determinismo dos comportamentos sociais. Bourdieu encarou estas acusações respondendo que a capacidade moldadora dum *habitus* nem implicava umha prefiguração rígida e finalista de todas as ações dum agente. Bourdieu (2005: 195-196) nem negou a gênese social da noção de *habitus* e reafirmou com estudos empíricos –entre eles o que desenvolve em *La distinction* (Bourdieu, 1979)- a realidade estatística da existência de comportamentos e escolhas prováveis que estão ‘inscritas no destino social’ de cada agente que partilha um mesmo *habitus*. Porém, nem descartou que o *habitus*, a fórmula que rege os preconditionantes dos modos de agir, fosse completamente dependente e atualizado polos fatores específicos que intervinham no espaço social; começando pela posição concreta dos agentes nos campos em cada momento analisado, os eventos que afetam o campo ou a trajetória específica levada a cabo por cada agente, todos estes fatores ajudam a modelar o *habitus* específico dum determinado agente e devem ser incorporados à análise do caso. Em soma, como expressa Bourdieu (2005: 195-196), o *habitus* “no es el destino que alguna gente lee el él”. Está determinado historicamente como um “sistema abierto de disposiciones constantemente sujeto a experiencias”, apesar do qual existe umha considerável probabilidade entre os agentes que partilham o mesmo *habitus* a encontrarem “circunstancias que tienden a coincidir con aquellas que originalmente conformaron sus *habitus*”.

Precisamente, nos momentos em que os campos recebem os efeitos dumha conjuntura política ou económica que provoca umha situação de crise ou instabilidade originada por mudanças, os agentes som mais vulneráveis a estas circunstâncias e a aplicarem medidas que têm a ver com os seus ‘interesses’ específicos derivados das regras do próprio campo e da posição ocupada polos agentes nesse momento dado (Bourdieu, 2005: 175). A este respeito incorpora Bourdieu o exemplo do diferente comportamento da coletividade dos bispos na

²¹⁶ “Toutes les stratégies que je viens d’évoquer, quand elles sont accomplies par une famille, ont un air de famille en ce qu’elles s’inspirent des mêmes intentions apparentes. Pourquoi ? Parce qu’elles ont pour principe le même *habitus* générateur et les mêmes contraintes ou les mêmes fins objectives » (Bourdieu, 2012: 380).

²¹⁷ “Le sujet des stratégies n’est pas une conscience posant explicitement ses fins ni un mécanisme inconscient, mais un sens du jeu –c’est la métaphore que j’emploie toujours: un sens du jeu, un sens pratique, [guidé par] un *habitus*, par des dispositions à jouer non pas selon des règles, mais selon les régularités implicites d’un jeu dans lequel on est immergé depuis la plus petite enfance » (Bourdieu, 2012: 381-382).

França -que apresentam um *habitus* aristocrata por procederem numha elevadíssima percentagem do grupo da nobreza francesa- na década de 30 do século XX e nas últimas décadas do mesmo século. Partilhando o mesmo *habitus*, as transformações tam fortes do espaço social e do campo eclesiástico e do poder fam com que tenham abandonado a atitude elitista deste sub-grupo, inscrita ainda no *habitus* nobre da década de 30, e assimilado um tratamento igualitário e fortemente politizado na defesa dos direitos dos dominados, o que Bourdieu (2005) explica como o resultado atualizado dos ‘estímulos e da estrutura do campo’, que tinha variado fortemente²¹⁸.

Esta necessária atualização do *habitus* em cada período específico substancia-se de modo mais clarividente nas ‘estratégias’ dos grupos sociais, que funcionam como formas comuns de jogo (Bourdieu, 2012: 381), como umha “intuición para el juego” (Bourdieu, 2005: 190). Por este motivo, parece-nos especialmente produtivo nesta tese, como recomenda Bourdieu (2005: 190), reparar na realização do *habitus* através das estratégias implementadas por cada grupo, ao serem as estratégias “líneas de acción objetivamente orientadas que los agentes sociales construyen continuamente en y a través de su práctica”. Em coerência com isto, o desafio das próximas páginas é demonstrar a pertinência da noção de *habitus* a partir da análise das práticas convergentes e especialmente das estratégias (conquista de posições nas instituições, estratégias de casamento, etc) dos grupos sociais dominantes do Ferrol e da Corunha, que som os que igualmente intervêm sobre a atividade teatral. As análises deste sub-capítulo 6.1. permitirán-nos compreender com maior lucidez as decisões e escolhas no governo e na gestão teatral correspondentes com cada grupo das elites (sub-capítulo 6.2.) e como estas estão ligadas a estratégias específicas de fortalecimento de cada um destes grupos no espaço social e no campo do poder.

A fidalguia

A fidalguia mostrava umha atitude proclive a se auto-identificar como grupo dado que os seus traços identitários estavam supeditados à posse dum título nobiliário, todo o qual favorece o reconhecimento de agentes dentro deste grupo. O título consistia num documento oficial, a carta de nobreza, concedida por umha instituição que tinha competências específicas para efetuar esta operação de ‘instituição’ –no caso da Coroa de Castela este organismo era a Real Chancillería de Valladolid-, que automaticamente dava acesso aos integrantes da fidalguia a um conjunto de regalias e distinções. A posse ou nom desta carta de fidalguia funcionava como umha propriedade essencial para definir este grupo e a pertença e ele dum determinado agente. Apesar disto, dentro da coletividade titulada podem observar-se agentes de perfis heterogéneos no plano social, económico ou cultural, que passavam da alta aristocracia galega –alguns deles reconhecidos como “Grandes de España”- até umha fidalguia rural progressivamente empobrecida e obrigada a assumir labores agrícolas, pois preciamente no sub-grupo da baixa fidalguia galega é onde se deteta umha maior diversidade interna (Saavedra, 2007a: 145, 170).

²¹⁸ "Debemos pensarlo como un resorte que precisa de un disparador: dependiendo de los estímulos y de la estructura del campo, el mismo *habitus* generará resultados distintos, incluso opuestos. [...] Los hijos de los nobles, que en los años treinta habrían sido obispos de Meaux y habrían indicado a los feligreses de su parroquia besar su anillo siguiendo una tradición aristocrática casi feudal, son hoy "obispos rojos" de Saint Denis, es decir, clérigos radicales, muy activos en la defensa de los oprimidos. El mismo *habitus* aristocrático de altanería, distancia y separación de los "mediocres", de los "inferiores", de los vulgares, es decir de la clase media y de los pequenoburgueses, por tanto de lo banal, lo trivial y el lugar común, pueden producir conductas diametralmente opuestas debido a la transformación de la situación en la cual operan" (Bourdieu, 2005: 198).

O ganho do título nobiliário traduzia-se *per se* na ostentação dum sobejo capital simbólico pela força do processo de instituição do título distintivo. De aí que não surpreenda que no século XVIII discursos de influentes agentes intelectuais normalizassem a existência dumha série de virtudes morais e formativas genuínas da nobreza e transferidas pela via sanguínea. O padre Feijoo (1775 [1730]: 26-44) dedicou o *Discurso II*, significativamente intitulado “Valor de la nobleza, e influjo de la sangre” do Tomo IV do seu *Teatro crítico universal* -produto canónico das ideias ilustradas na Coroa espanhola- a reflexionar em torno destes aspetos.

Neste interessante discurso para compreender a imagem social da nobreza no campo do saber, Feijó (1775 [1730]: 36), como ponto de partida, estabeleceu que era desnecessário apresentar as virtudes deste grupo social dado que “no puede negarse que la autoridad que la favorece [à nobreza] tiene más fuerza que todos nuestros argumentos”, apesar de enumerar umha série de elementos que os *distinguiam* como grupo e que os tornavam merecedores de optar a umha melhor posição social. O que subjaz no seu depoimento é a existência dum capital simbólico inerente aos agentes nobres, de tal jeito que este autor denunciava que se cada vez mais era valorizado o capital económico, porém, do seu ponto de vista, os fidalgos, mesmo aqueles com menor património, tinham um “cierto grado de superioridade respecto de los que no lo son” (Feijoo Montenegro, 1775 [1730]: 36). Isto justificava que nos postos de poder sempre fossem ‘preferidos’ a outros cidadãos plebeus (Feijoo Montenegro, 1775 [1730]: 42), somente em casos excecionais em que “el exceso de aquele en la virtud sea muy grande” (Feijoo Montenegro, 1775 [1730]: 44). A distinção em réditos simbólicos também se acompanhava, segundo Feijoo (1775 [1730]: 43-44), dumha maior tendência de encontrar virtudes morais –a honestidade e a integridade- nos sujeitos fidalgos, sendo, do outro lado, os cidadãos não titulados, e de jeito destacado os agentes populares, mais facilmente corruptíveis, recorrendo à hipocrisia ou à falsidade em situações de sobrevivência pessoal. Por último, Feijoo (1775 [1730]: 43) sugere que existia um certo consenso social em torno destas ideias, mesmo entre os grupos sociais dominados, dado que na sua opinião por regra geral quando os agentes fidalgos ocupavam cargos políticos eram mais mansamente obedecidos do que quando eram plebeus os que detentavam os mesmos postos hierárquicos. Para Bourdieu (1984: 8) o título de nobreza funcionava de modo paradigmático, ao igual que outros títulos e distinções, como um “capital symbolique institutionnalisé”, que portava direitos e privilégios -de natureza política, jurídica ou económica, como no referente às cargas impositivas- aos seus detentores.

Para além destes discursos que teoricamente ajudavam a elaborar umha identidade de grupo, o exame dalgumas práticas repetidas da fidalguia galega no espaço social confirmou comportamentos, decisões e até critérios comuns ao grupo, umha certa unidade de ação que corroborou a operatividade da noção dum habitus fidalgo. Esta demonstração permitirá-nos, em última instância, implementar este conceito, o qual justifica umha análise separada das escolhas e estratégias de cada grupo social da elite a propósito da atividade teatral.

Em primeiro lugar, podemos avançar que os modos de agir da fidalguia galega setecentista tinham como ponto de convergência o objetivo geral, mais ou menos ciente, da proteção do capital simbólico ganhado historicamente pelo grupo em função da sua condição titulada, numha altura em que o grupo da burguesia pugnava por substituí-los nas posições dominantes no espaço social. Um dos elementos mais recorrentes que a bibliografia historiográfica europeia utilizou para definir este grupo é no plano económico a sua condição de rendistas, já que as rendas, geralmente em espécie, derivadas do trabalho das suas terras constituíam a sua principal via de financiamento (Saavedra, 2007a: 187). Assim pois, mesmo para aqueles fidalgos urbanos que ocupavam regimentos nas câmaras municipais e residiam nas cidades galegas a principal fonte de ingressos seguia sendo a renda dos seus bens de raiz (Artaza Montero, 1994: 46-47). Ainda que morassem na cidade –é o caso dos fidalgos capitulares corunheses- a sua residência

principal, identificada com a sua “casa nobiliária”, estava situada nas zonas rurais próximas à Corunha, onde também passavam temporadas estacionais (Artaza Montero, 1994: 46-47). Mais umha prática identitária fidalga tinha a ver com a política de casamentos endogâmica que reforçava o seu reconhecimento como iguais, para além de ser umha eficaz estratégia de perpetuação do seu capital simbólico que derivava da ideia da pureza de sangue, mostrando-os socialmente como um “grupo social cerrado” (Artaza Montero, 1994: 47-48). No Reino da Galiza setecentista esta técnica materializava-se num processo conhecido como a ‘agregação de casas’, resultando esta operação ainda mais favorável para a “casa” se a herdeira era umha mulher (Saavedra, 2007a: 177-179, 185). Acrescentavam potencial distintivo aos títulos nobiliários todo tipo de distinções e honras que implicassem umha concessão pública como resultado de méritos concretos para um dado agente nobre. Martín García (2003: 124) sugere, por exemplo, que o agente fidalgo do Ferrol, José María Bermúdez, que tivo um peso notável em decisões teatrais para esta cidade, visou na segunda metade do século XVIII “robustecer su consideración social con la obtención de títulos honoríficos más o menos importantes, como el de “Primer Jefe de gente armada para las invasiones de La Coruña” en 1790 o caballero de la Real Maestranza de Ronda a comienzos del siglo XIX”.

Noutra ordem de cousas, em coerência com as teses de Feijoo Montenegro quanto à maior adequação do grupo da nobreza para liderar postos de poder, pelo seu *status* privilegiado durante todo o Antigo Regime os cargos superiores nas instituições de poder fôrom detentados de modo destacado por agentes de procedência fidalga. Além do mais, o acesso a algumas destas posições de poder estava reservada por lei a agentes com titulação nobiliária, como os regimentos perpétuos nas câmaras municipais (Artaza Montero, 1993: 104), aqueles postos municipais que estavam dotados de maior capital simbólico, ou os deputados das Juntas do Reino da Galiza, devido a que eram escolhidos entre os regedores perpétuos das principais cidades galegas e o mesmo acontecia com a hierarquia eclesiástica (Barreiro Mallón, 1981: 464). Em consequência, este grupo funcionou no campo do poder da Galiza como um verdadeiro ‘grupo reitor’ (Saavedra, 2007a: 170), assim sendo 90% das jurisdições galegas pertenciam à nobreza leiga (Saavedra, 1997: 75), o que configurava *per se* outra característica identitária grupal. E os fidalgos galegos nom estavam dispostos a ceder esta condição privilegiada numha altura em que a burguesia pressionava para se equiparar em oportunidades de acesso a estas posições, de aí que, como defende Artaza Montero (1994: 47-48), desenvolvessem diferentes estratégias para salvaguardar a sua patrimonialização destes postos, tanto na dimensão das Juntas do Reino da Galiza²¹⁹ quanto no âmbito das instituições municipais. Assim no quadro da própria Junta do Reino os deputados implementárom medidas para, conjuntamente, garantirem a maioria fidalga nos dous organismos político-administrativos. Sirva de exemplo as denúncias, finalmente improdutivas, destes deputados contra a reforma municipal empreendida pola monarquia espanhola na década de 1760 que

²¹⁹ Como foi dito, o cargo de deputado das Juntas do Reino era ocupado por regedores perpétuos, portanto era detentado exclusivamente por agentes nobres com regimento em propriedade nas câmaras das cidades galegas historicamente com representação nesta instituição superior. Por isso mesmo era umha valiosa instituição em que defender a posição privilegiada como grupo. Umha das estratégias citadas para preservar as suas posições de poder neste organismo foi blindar a exigência legal de que os deputados devessem ser forçosamente regedores perpétuos ou vitalícios e nom eletivos –os quais podiam ter origem nom titulada- (Artaza Montero, 1993: 102). A fidalguia venceu na sua luta pola exclusividade social porque, ainda que se abriu a possibilidade de serem nomeados como deputados regedores municipais com cargo eletivo, foi colocada a condição de estes apresentarem qualidade de nobreza (Artaza Montero, 1994: 83). A vitória, porém, foi resultado dumha grave contenda com a Real Audiência, concretamente com o Governador-Capitão general, o Marquês de Croix –o qual até mandou prender a todo o corpo administrativo das Juntas do Reino-, originada após este ter permitido a obtenção do posto de deputado para o regedor eletivo corunhês, Manuel Agustín Carrillo y Niebla –que, apesar deste cargo, tinha a condição de fidalgo-. Para González López (1977: 350-351) este foi provavelmente o conflito mais grave entre a Capitania geral, representante do poder central, e o poder do Reino, representando pelas Juntas.

fundava novos regimentos de categoria eletiva –com legislaturas variáveis de duração bienal ou trienal- que abriam as portas aos representantes burgueses e que as Juntas do Reino na Galiza chegaram a qualificar de capitulares corruptos pelo conflito de interesses com os seus negócios privados (Artaza Montero, 1993: 103-104). Nas próprias câmaras municipais tivo lugar um “fenómeno de reacción” da fidalguia, como o designa Martínez Fernández (1988: 71), protestando contra o acesso destes novos perfis sociais e até nalgumas cidades desacetando os novos regulamentos (Sánchez-Arcilla Bernal, 1995: 807), por sentirem ameaçada a sua posição política privilegiada garantida pelo seu título, originando-se conflitos concretos nas corporações entre os cargos eleitos e os regedores tradicionais (Barreiro Mallón, 1996: 83). Martínez Fernández (1988: 71-72) vai além disto ao assinalar que a remissão nas cifras de absentismo a partir de 1790 pudo estar relacionada com um interesse renovado dos regedores perpétuos na participação política municipal como reação defensiva dos seus postos. De modo complementar, a Junta do Reino aprovou em 1788 uma medida para simplificar o trâmite de transferência do regimento dentro das famílias nobres, evitando que a “casa” perdesse a sua representação nas cidades e vilas galegas por incidências burocráticas (Artaza Montero, 1993: 103).

No que respeita aos concelhos, como organismos com maiores competências em política teatral, a representação de agentes fidalgos nos governos municipais galegos foi superior por muita percentagem à presença burguesa, como veremos na continuação.

Na Corunha a câmara municipal estava conformada por vinte três capitulares, compreendendo tanto regedores perpétuos quanto regedores e outros cargos municipais eletivos e, portanto, provisórios (Martínez Fernández, 1988: 64), de criação mais recente, mas não eram mais do que dez os que assistiam regularmente aos plenos municipais. Dentro deste corpo de capitulares, os agentes de procedência burguesa sempre foram uma minoria. Em 1769 identificamos o nome de apenas dois burgueses que participaram nas assembleias municipais em cargos eletivos de natureza não permanente: o comerciante José Vila (*Almanak mercantil...* de 1797) como “procurador personero” e Joaquín Asensio, sócio do central comerciante Jerónimo Hijosa, como “deputado del común” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 28 de Março. Fólio 25verso-26verso. Cota: C-59). Para encontrarmos um agente não fidalgo à cabeça dum regimento, temos que avançar até o ano de 1778 em que o comerciante colonial Pedro de Llano (registrado nos *Almanak mercantil...* de 1799 e 1800 com a especialização de “naviero” e integrante do Real Consulado [Tettamancy y Gastón, 1994 [1900]: 298-299]) entrou na corporação municipal eleito como regedor bienal (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. Cota: C-66). Somente um lustro mais tarde, em 1783, encontramos na câmara corunhesa o nome doutro burguês, Benito de Agar y Leis (integrante do Real Consulado [Tettamancy y Gastón, 1994 [1900]: 298-299]) e, ao lado de Jerónimo Hijosa um dos primeiros comerciantes quanto ao seu balanço de negócios com os territórios das “Índias”-, igualmente num posto de regedor bienal (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1783. Cota: C-70). A partir da década de 90 aumentou timidamente a percentagem de burgueses, embora estes nunca superem mais de dois cargos como regedores eletivos, proporção que continuou estável na década de 1800 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*).

O concelho do Ferrol em virtude das características específicas da sua constituição como instituição política foi algo mais permeável à entrada de capitulares burgueses. Esta cidade somente contou com regimentos a partir de 1789, antes existia um pequeno núcleo de poder composto por um alcalde maior, um procurador e um personero. A alta fidalguia da comarca de Ferrolterra (José María Bermúdez, Bartolomé Arias ou o Marqués de San Saturnino, entre

outros) nom se interessou por estes postos no tempo desta estrutura política, em boa medida por residirem neste tempo nos seus paços familiares da área rural (Martín García, 2003: 118). Quando criados os cargos de regedores, ao estar vigente a nova normativa monárquica quanto às instituições políticas locais, que privilegiava os postos eletivos, estes acabárom sendo seis regimentos de tipo eletivo. Esta condiçom facilitou a conquista de postos municipais por agentes nom titulados ou, quando titulados, procedentes da baixa fidalguia e com um património modesto (Martín García, 2003: 118-119). Apesar disto, após 1789, a alta fidalguia ferrolá citada acabou encontrando incentivos em ganhar estes regimentos e assim a família dos Bermúdez e a dos Quindós, representada por José Javier Quindós, que detentava o Marquesado de San Saturnino, acabárom sendo regedores (Martín García, 2002: 660). Em 1792 após o primeiro triénio no poder dos novos regidores, estes fõrom substituídos por outros nobres, ingressando na corporaçom Antonio Trelles Osorio, procedente dumha casa nobiliária asturiana, e José Méndez de Barres, dumha família aristocrata local (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1792. Cota: 393). A este respeito resulta significativo que a fidalguia do Ferrol tivesse lutado, chegando a oferecer o Marqués de San Saturnino cem “dobloones” para financiar este novo cargo, por conseguir a criaçom autorizada pola Coroa de regimentos perpétuos –e nom eletivos, como finalmente foi mandado-, dotados de maiores réditos simbólicos, e que portanto seriam mais atrativos para eles (Martín García, 2002: 659-660). No entanto, como temos expressado, a corporaçom do Ferrol era socialmente muito mais plural dentro do grupo das elites do que a câmara corunhesa ou de cidades como Santiago de Compostela –dominada politicamente pela fidalguia local (López Díaz, 2010)- e o pioneiro governo municipal de 1789 no Ferrol evidenciou com grande fidelidade os vários grupos sociais dominantes da cidade, além da fidalguia: com representantes dos cargos superiores do Exército e do comércio²²⁰ – sendo o ingresso dos agentes comerciantes cada vez mais intensa a parir de 1795, como analisaremos-. Em consequência, as elites fidalgas galegas lutárom por perpetuar as suas posiçons tradicionalmente conquistadas nas instituições do campo do poder do Reino da Galiza, o que para López Díaz (2010: 201-204) respondeu nom apenas a umha estratégia para encastelar os seus privilégios tradicionais, mas ao convencimento do grupo em que era prioritário conservarem o seu capital político para proteger o equilíbrio das estruturas do Antigo Regime.

A burguesia

A definiçom do grupo da burguesia setecentista é umha tarefa mais complexa da manifestada no caso da fidalguia por causa da grande heterogeneidade de perfis sociais que podem ser denotados por este rótulo, problema a que se tem referido a historiografia francesa²²¹.

²²⁰ Ahamos interessante deter-nos na estrutura social da primeira corporaçom de 1789 que dispunha de regimentos (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. Cota: 384). Ganhárom os regimentos trienais, os nobres já citados, José María Bermúdez e o Marqués de San Saturnino e os também fidalgos Ignacio Gutiérrez de Caviedes (advogado da Real Audiencia que obtivo o expediente de fidalguia da cidade em 1783 [A.M.F. *Población (1713-1993)*. “Expedientes de hidalguías (1713-1824)], Lucas Lois Domínguez (advogado da Real Audiencia assim como dos “Reales Consejos” e com carta de nobreza reconhecida polo concelho) e o Conde de Maceda, adscrito à alta nobreza mesmo com o título de “Grande de España”. Ao lado destes cargos incorporou-se à corporaçom, o agente Felipe de Senra y Serantes, que era apresentado nos livros de acordos como “capitán de infanteria”, portanto representante do coletivo do Exército. Nom temos constância da sua pertença à fidalguia e ainda parece dar peso ao seu caráter plebeu a sua condiçom de filho dum empresário mercador (Martín García, 2002: 660), que o vinculava indiretamente, por origens familiares, com a burguesia comerciante (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. Cota: 384).

²²¹ Darnton (1999 [1985]: 112-114) falou criticamente das dificuldades desta linha historiográfica à bora de demonstrar empiricamente evidências da atividade dumha coletividade burguesa em diferentes cidades e vilas francesas. Encontrárom diferentes sub-tipos de burgueses (artesans, lojistas, profissionais liberais, etc.), mas apenas localizárom agentes proprietários de estabelecimentos industriais, corregindo o relato da historiografia marxista que colocava a umha burguesia industrial como

Como temos avançado no capítulo de metodologia, a categoria social de burguesia aplicada ao caso galego citadino, pode ser aplicada a um conjunto diverso de vizinhos dedicados a atividades mui heterogêneas situadas na esfera do comércio –especialmente no que atende ao segmento da burguesia enriquecida, que em muitos casos se acabou dedicado ao comércio colonial- e do artesanato –no referente a umha burguesia economicamente mais pobre-. O que compartilham todos estes agentes é a acumulação dum relativo capital económico derivado das suas atividades profissionais e, para além disto, o défice de condição fidalga, sendo este, do nosso ponto de vista, o traço mais definidor como grupo, ao condicionar completamente os capitais que detentavam (no fundamental, um capital social e um capital simbólico comparativamente inferiores aos que manifestava o grupo da fidalguia).

O tipo de atividades profissionais levadas a cabo polos agentes burgueses do Ferrol e da Corunha também lhes conferiu umha relativa identidade de grupo, dado que, embora estes ocupassem setores diversos, encontramos áreas recorrentes, tais como o negócio dos comestíveis (a introdução de cereais, de vinhos forâneos –geralmente catalans-, de carnes, a distribuição de pão e de farinhas, nomeadamente no Ferrol, etc.), que se desenvolveu exponencialmente no Ferrol pela elevada demanda de víveres que exigia a população assalariada dos estaleiros. Nem por acaso um dos agentes burgueses que destacaram neste setor, residente no Ferrol, Ventura Taxonera, teve umha função mui relevante no desenvolvimento da atividade teatral. Taxonera fora descrito nos livros de acordos de 1772 como comerciante a retalho de géneros comestíveis (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1772. Sem data. Fólho 114 frente Cota: 383), tendo ganhado o “asento” do seu negócio no hospital real do Ferrol e em todos os hospitais militares do Reino (Martín García, 2002: 629), dedicando-se anos mais tarde ao comércio colonial. Também pelo seu envolvimento na atividade teatral no Ferrol podemos citar o empresário do setor do pão José María Gazo (Martín García, 2002: 268), juntamente a umha numerosa comunidade de franceses dedicados à importação de farinhas, como Juan Lestache entre muitos outros (Meijide Pardo, 1997). Na Corunha a área de comércio dos comestíveis também teve um peso relevante em virtude do importante destacamento de tropas militares, de aí que podemos citar o nome do empresário grossista Jerónimo Hijosa, que também começou abrindo negócios de víveres para posteriormente diversificar o seu investimento (Meijide Pardo, 1967: 127) ou Manuel del Cerro Rubio (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*), os quais também intervieram com importantes decisões quanto à diversão teatral na Corunha. Igualmente podemos destacar as fábricas de salga, em que também participou Jerónimo Hijosa (Meijide Pardo, 1967: 139), ou o agente José Albanell que fize parte da corporação municipal do Ferrol como deputado de abastos, mas cuja fábrica estava instalada em Sada (Meijide Pardo, 1995).

No entanto, se um tipo de negócio viveu umha especial expansão na segunda metade do século XVIII foi a comercialização de todo tipo de produtos com as colónias espanholas em América, saindo especialmente do porto da Corunha (Alonso Álvarez, 1986). Neste tipo de comércio participaram, e enriqueceram-se, um feixe de empresários da Corunha que simultaneamente ocuparam cargos políticos municipais nos governos da Corunha e do Ferrol, realizando alguns deles importantíssimas tomadas de posição a propósito da atividade teatral: tais como os citados Jerónimo Hijosa (Meijide Pardo, 1967: 96) e Manuel del Cerro Rubio –de origem castelá- (Alonso Álvarez, 2012: 57); Alejo Fuertes –classificado no *Almanak mercantil...* de 1800 e 1802-, Pedro Antonio de Llano, de origem basca, capitão dos correios

principal indutora da Revolução pela sua frustração na inacessibilidade ao poder. Mais ainda, pesquisas de base sociológica não conseguiram provar que as elites burguesas –principais beneficiárias da Revolução de 1789- fossem os mais relevantes líderes intelectuais deste processo, não sendo a maior percentagem vinculada aos salons, às academias e todo tipo de centros de produção do saber que legitimou um pensamento anti-Antigo Regime.

marítimos e comerciante colonial (Alonso Álvarez, 1986), José de Castro Sande que aparece como “consiliário de naviero” no *Almanak mercantil...* do ano 1799 ou Fabián López de Prado Sagastizábal, que era armador no porto da Corunha e por isso figura no *Almanak mercantil...* de 1799 como comerciante. No Ferrol diferentes empresários também se aventuraram neste setor, como o próprio Ventura Taxonera, que figura como comerciante no *Almanak mercantil...* de 1797, de 1800 e de 1802, ou Pedro González Carvajal nos *Almanak mercantil...* de 1797 e de 1800.

Neste ponto devemos esclarecer que alguns representantes da fidalguia galega se interessaram pelo empreendimento em atividades industriais e comerciais, ainda sendo os menos porque existiam elementos caracterizadores do seu habitus que impediam um envolvimento mais intenso e prático nestas atividades. No plano teórico sim houve um engajamento maior dado que os discursos normativos do período assinalavam a necessidade de estimular estas iniciativas de ‘progresso’ encaminhadas a contribuir para o estendido conceito de ‘felicidade pública’, que já temos abordado, de aí que reconhecidos agentes da fidalguia galega urbana fizessem parte da diretiva de sociedades económicas de amigos do país, de associações agrárias, de consulados, etc., que exerciam como organismos de assessoramento e fomento económico²²². No entanto, na dimensão prática da atividade empresarial foram escassos os exemplos de agentes nobres, com responsabilidades no governo municipal do Ferrol e da Corunha, que investiram. Somente entravam nesta categoria de fidalgos efetivamente empreendedores o Conde de Maceda²²³, regedor no Ferrol, e no governo da Corunha os regedores Benito de Agar y Leis²²⁴ e Antonio María de Lago y Codrecho²²⁵.

O interesse relativamente baixo da fidalguia galega urbana pelos projetos empresariais práticos está diretamente relacionado com alguns condicionantes ligados ao habitus fidalgo, com a conceção estigmatizada que este grupo tinha do trabalho assalariado e, sobretudo, das atividades económicas num sentido material, ideia que perpassa o presente trabalho e explica o tipo de envolvimento da fidalguia galega na gestão teatral. Jovellanos (1812: 71) numha citação já incluída realizara umha significativa divisão da sociedade em dous segmentos: naquele que representavam os agentes nom titulados, condenados a depender “de su trabajo diario” e naquele outro “que huelga”, apontando num sentido positivo às camadas fidalgas porque estas tiravam os caudais necessários para subsistir “de sus rentas ó fondos seguros”. Estas ideias imbuíam o pensamento das elites sociais devido aos valores positivos associados aos estilos de vida da fidalguia –caraterizados por umha enonomia de ganhos passiva ligada às

²²² Identificamos agentes fidalgos que intervieram sobre a atividade teatral no Ferrol e na Corunha com postos principais na “Real Academia de Agricultura” (1765) na Corunha (veja-se AMC...), no “Real Consulado” (1785), com sede na mesma cidade (Tettamancy y Gastón, 1994 [1900]: 298-299) ou mantendo negociações com a Corte, como o Conde de Maceda, sobre a questão da liberalização comercial do porto do Ferrol e a criação igualmente dum Consulado (Meijide Pardo, 2001: 47, 77); ou colaborando com informes os capitulares do Ferrol dirigidos à “Real Sociedad Económica de la Ciudad de Santiago” (A.M.F. Gobierno. Libros de actas. Ano 1788. 21 de Maio. Fólho 38verso-39verso. Cota: 386).

²²³ Este agente da alta fidalguia galega, que detentou um regimento no Ferrol, construiu várias fábricas no território galego: na ilha de Sálvora ergueu umha pescaria de atuns, no Ferrol umha fábrica de tecidos (de lá, fio e seda), associando-se com Francisco Casanova, um importante industrial têxtil (Meijide Pardo, 2001: 95-108).

²²⁴ Procedia dumha conhecida família fidalga galega e, para além disto, ganhou diferentes distinções como o de “Caballero de la Orden de Santiago”. Já no tempo da sua estadia em América, como capitão de infantaria, fixo a sua estreia empresarial iniciando negócios de exportação com Europa e continuou neste setor do comércio colonial instalado na Corunha, tornando-se um dos oligarcas de maior peso no setor (Sánchez García, 2001: 187-18), ainda que combinando esta atividade com os seus negócios como rendista (Alonso Álvarez, 2012: 57).

²²⁵ Este representa um caso mui parecido ao de Benito de Agar y Leis, como agente fidalgo que se dedicou economicamente quase em exclusiva ao negócio das trocas comerciais com as colónias americanas (Alonso Álvarez, 1986: 178).

rendas-, como grupo tradicionalmente detentor de maior capital simbólico pola sua condición titulada. Doutro lado, estas teses impregnaban particularmente as sociedades da Europa católica meridional dado que a usuaria e a cobiça por acumulación económica eran penalizadas na doutrina religiosa católica –non assim na protestante e judía-, recusando dun punto de vista religioso e moral as prácticas económicas e o estilo de vida de poupanza específico da burguesía. Assim pois, as actividades económicas prácticas acumulativas eran consideradas nesta altura indignas, consenso na nobreza contra o qual se revolta o fidalgo Francisco Somoza de Monsorriu no seu ensaio *Estorvos, i remedios de la riqueza de Galicia* (1775) polos seus efectos negativos para a propia nobreza como grupo²²⁶. Mais aínda nas primeiras décadas do século XIX estes preconceitos en volta das actividades económicas non rendistas parecen permanecer, contra o qual protesta o fidalgo galego Froilán Troche y Zúñiga (1835), denunciando que o investimento en proxectos comerciais podía colocar en cuestión a honra do nobre e o seu tratamento como señor²²⁷. Fica particularmente claro este veto cando Troche y Zúñiga (1835:141-142) refire máis adiante que o propio adxectivo de “*comerciante*” era utilizado como insulto dirixido aos nobres que ousaram vender o excedente das súas colleitas (“se le tenía por indigno de la clase á que pertenecía”). Alén do máis, o propio Somoza de Monsorriu (1775: 102-103), embora protestase contra este baixo nivel de emprendedorismo, catalogando-o como un “*estorvo*” para a riqueza do Reino da Galiza, e instando á nobreza como colectivo –de que ele propio facía parte- en se interesar polo fomento do comercio marítimo e polo desenvolvemento fabril, non parece claro que con as súas palabras legitimase abertamente o inicio de operacións económicas concretas. Podemos tirar das súas palabras que estas últimas devían ser acometidas por ‘comerciantes’ e ‘ricos particulares’ ficando a responsabilidade empresarial da fidalguía no campo do asesoramento e do planeamento teórico, como expresávamos, ficando ao mando de institucións de fomento, tipicamente ilustradas: “Nadie mas bien que un Regidor Noble i respetado en la Provincia puede estimular a un *Comerciante, o Particular rico*, para que emprenda el restablecimiento de una Fabrica arruinada, o algun *desmante* interesante al Publico”. Finalmente fica confirmada esta cuestión con o lamento de Troche y Zúñiga (1833: 44) a propósito do escaso número de nobres que liderarían algun tipo de establecemento fabril (“Pocos egemplos, desgraciadamente, puedo presentaros de la riqueza que las fábricas proporcionan á vuestras casas, porque son raros los que tienen artefactos”) apesar de este depoimento ser datado do século XIX. Em súa opinión, o camiño empresarial unha excelente ocupación para os fillos segundos das casas nobiliarias galegas, todos eles dedicados á carreira de Leis num momento de saturación das institucións jurídico-administrativas (Troche y Zúñiga, 1835: 144-145).

Em resumo, observamos que existían resistencias da velha fidalguía á hora de abraçar para si prácticas e formas de vida –de ocupación económica e profesional neste caso- caracterizadoras do novo grupo emergente da burguesía comerciante. Mas non acontecía o mesmo ao contrario

²²⁶ “Si [o “segundo” nobre das familias se dedica] a *Comerciante, o Factor de alguno*, responden, que es un despreciable mecanismo, a que no se sugetan aún los hombres comunes [...]” (Somoza de Monsorriu, 1775: 145-146).

“El *Comercio, i la Industria* no desacreditan en otras Naciones a los mas ilustres Cavalleros. ¿Porque hà de avergonzarse un *Noble* de mantener un trafico decente, que, conducido a algunos Puertos, pueda facilitarle una ganancia suma? ¿Porque hà de ser injuria para el mismo abandonar un Bosque inutil, i concederle a sus Colónos para reducirle tierra laborable” (Somoza de Monsorriu, 1775: 220).

²²⁷ “[...] un mayorazgo [j] no podía, ni debía ser agricultor, artista ni comerciante, no podía ni debía proteger las tres clases de industria, ni dedicar sus caudales á estos objetos directa ni indirectamente, bajo la rigurosa pena de ser tenido, tratado y comunmente reputado por labrador, fabricante ó comerciante y todos sus derivados; de quedar por el solo hecho de intentarlo separado de la clase de mayorazgo, de la prerrogativa de caballero, de la dignidad de señor, y privado hasta la cuarta generacion de alternar con estos” (Troche y Zúñiga, 1835:136-137).

já que, apesar de o setor do comércio colonial com América estar em plena expansom na segunda metade do século XVIII e de este ter produzido o enriquecimento das fortunas de múltiplos agentes corunheses nom titulados, numerosos burgueses escolhêrom significativamente a diversificação dos seus negócios investindo em bens de raiz e numha economia baseada nas rendas, a imitação das práticas económicas identificadoras da fidalguia. Eiras Roel (1981: 534) chama a atençom no seu estudo dos protocolos notariais dos arquivos compostelans que o segundo tipo mais comum de documento notarial que descobre –por trás dos “poderes” de delegaçom em caso de pleitos- nos registros da burguesia fôrom escritos de compra de terras (“en todas las ventas de tierra el vendedor es un campesino que cede su propiedad rústica en favor de un mercader, lo que ya indica mucho”), ainda concedendo nos casos específicos de tratantes de vinhos a aquisição de terrenos poderia ter o fim comercial de expandir o seu negócio (Eiras Roel, 1981: 544). Estas açons descapitalizadoras da burguesia galega intensificárom-se com o agravamento da crise do comércio com América, entre 1764 e 1787, optando até os principais comerciantes do setor colonial instalados na Corunha (Jerónimo Hijosa, Benito de Agar, Manuel Díez Tabanera ou Marcial del Adalid) por esta soluçom investidora com um “abultado volumen de compras en propiedad inmobiliaria y rentas agrícolas (foros) que se producen a partir de 1785” (Alonso Álvarez, 1986: 198-199). Mais concretamente, Hijosa aparece com numerosas casas e terrenos de que recebia rendas regulares (Meijide Pardo, 1967: 88-89). Neste sentido Saavedra (1993-1994) matiza que nom se deve negligenciar que estas decisoms respondessem mais a lógicas económicas para garantir o lucro com práticas económicas mais estáveis e, em certos momentos até mais rentáveis, pola via dos foros do que a umha vontade de reproduzir o estilo de vida fidalga²²⁸. Contodo, ainda que nom tivessem esse fim –e essa é umha pergunta a que nom podemos responder-, é indiscutível que o resultado é umha reproduçom dos modos de vida tradicionalmente identificados com o grupo titulado porque o modelo de financiamento a partir das rendas estava absolutamente relacionado com um modelo de “sociedad tradicional gallega hegemonizada por la hidalguía” (Artaza Montero, 1994: 50). Esta decisom tinha, portanto, consequências no plano cultural e simbolicamente identitário, ao significar umha encarnaçom pola burguesia da figura dos “notables propietarios rurales” galegos (Artaza Montero, 1994: 50). Concordamos firmemente com Saavedra (1993-1994: 217) quando sugere que estas escolhas das elites comerciantes galegas de viverem como rendistas à maneira da fidalguia nom deixava de evidenciar a funçom modelar que a fidalguia continuava exercendo pola sua posiçom socialmente hegemónica²²⁹.

Regressando a umha perspetiva mais económica, Eiras Roel (1981: 556) afirmou que a burguesia galega nunca fora economicamente transformadora pola sua ausência de projetos industrializadores de grande alcance, mesmo definindo-a como um “papel pasivo” de simples “importadora de géneros”. Mas estas priorizaçoms da economia rendista também fôrom tomadas por grupos da burguesia europeia, como na França (Darnton, 1999 [1985]: 112-113) ao ponto de que, segundo Granados Loureda (1998: 126), esta operaçom foi conhecida pola

²²⁸ “Semejantes opciones [as “compras de tierras o de rentas”] no reflejan sin más una mentalidad tradicional, sino que responden a condiciones objetivas y algunos de los comerciantes más poderosos de finales del XVIII -como Ibáñez y De la Riva- participaron en ellas. Lo que hay que averiguar precisamente es el destino que la burguesía comercial dio a las ganancias obtenidas en la gestión de la renta feudal” (Saavedra, 1993-1994: 204).

²²⁹ “El hecho de que la “nueva burguesía” dé muestras de un comportamiento “bifronte”, participando de un lado en iniciativas industriales y adoptando de otro una actitud más tradicional en su relación con la actividad textil o con las instituciones rentistas, ha de explicarse a partir de las condiciones socioeconómicas vigentes en el Reino, y en particular de la hegemonía aplastante de la renta “feudal” y de los rentistas. El aumento del número de comerciantes y del volumen de los negocios no parece haber modificado el “tono” o ritmo de la mayoría de las poblaciones urbanas, y sobre todo de las ciudades episcopales” (Saavedra, 1993-1994: 217).

“historiografía clásica” como “*a traición da burguesía*”, polo interés de esta en “parecer” e mesmo facerse nobres”. Jones (1996: 73) reconece a existencia dunha “Old Regime bourgeoisie” europea que com o investimento macizo em bens agrários confirmava a sua “preference for status over profit”, incidindo na idea dum ganho simbólico, quer dizer-se, assumindo a idea que temos defendido até aqui da assimilação histórica dum maior capital simbólico polo grupo da nobreza. Aliás, Granados Loureda (1998: 126) chegou a declarar que a compra de bens de raiz era um recurso da burguesia que funcionava como um “signo de distinción e ennobrecía moito máis ca acumulación de capital de orixe comercial”.

Existe ainda um fenómeno em que se evidencia com especial clareza a valorização das práticas definidores da fidalguia: os procedimentos de enobrecimento a que se submetêrom muitos representantes da burguesia enriquecida galega, no intuito de entrar no grupo simbolicamente privilegiado da fidalguia, como foi colocado em destaque polos historiadores especialistas no século XVIII: “mientras estuvieron en vigor los privilegios estamentales era casi inevitable que cualquiera que aspirase a un reconocimiento social buscasse una ejecutoria o un título de hidalguía” (Saavedra, 1993-1994: 219). Em definitivo, o título nobiliário continuava fornecendo um elevado capital simbólico a aqueles que conseguiam passar por este ritual institutivo porque a concessom da carta de nobreza era um procedimento jurídico-administrativo oficial, dependente dum organismo específico, a Sala de Hijosdalgo da Real Chancillería de Valladolid, que era a que se devia pronunciar, sendo posteriormente a concessom ratificada pola cámara municipal. Portanto, várias instituições estavam envolvidas e deviam ser apresentados polo interessado vários requerimentos, assim como o ritual de concessom do tratamento de nobreza era altamente sofisticado, todo o qual contribuía para continuar assegurando uns altos réditos simbólicos produzidos, os quais no seguinte auto do concelho do Ferrol ficam confirmados como consequência do ritual em favor do nomeado: “[j] acordó que [j] guarden las honras franquezas y libertades que le corresponden y deven ser guardadas [...]” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1806. 26 de Junho. Fólí 171 verso. Cota 397). Quanto ao desenvolvimento do procedimento existiam diferentes formas rituais mui codificadas, por exemplo no que respeita à aprovação dos concelhos do reconhecimento de fidalguia: “[j] el Ayuntamiento ningun ovice, duda ni reparo se le Ofrece que obgetar a la identidad y certeza de la Nobleza y distincion del sobredicho, ni menos contra la expuesta Real Provision [...]” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1804. 4 de Outubro. Fólí 33 verso-34 frente. Cota 397). Como último passo, tinha lugar a leitura pública oficial no pleno municipal da provisom da Chancillería de Valladolid e da sua aceitação pola corporação. Somente após esta leitura o reconhecimento passava a ter caráter oficial e plena legitimidade ao funcionar como umha constatação pública da nova condição do investido e da sua conquista dumha nova categoria social e dum notável capital simbólico ‘juridicamente garantido’:

Mais la logique de la nomination officielle ne se voit jamais aussi bien que dans le cas du *titre* —nobiliaire, scolaire, professionnel—, capital symbolique socialement, voire juridiquement garanti. Le noble n'est pas seulement celui qui est connu, célèbre, et même connu en bien, prestigieux, bref *nobilis*, il est celui qui est reconnu par une instance *officielle*, «universelle», c'est-à-dire connu et reconnu de tous. Le titre professionnel ou scolaire est une sorte de règle juridique de perception sociale, un être perçu garanti comme un droit (Bourdieu, 1984: 8).

Entre os agentes burgueses galegos que iniciárom um processo de concessom do título de nobreza ocupou um lugar significativo o caso de Jerónimo Hijosa pola centralidade que tinha no campo económico e no campo político como regedor, ainda que em Ferrol encontremos outros casos de comerciantes como o de Juan Alonso (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano

1804. 4 de Outubro. Fólio 33verso-34frente. Cota 397) e o de Nicolás Rodríguez (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1806. 26 de Junho. Fólio 171verso. Cota 397). Hijosa recebeu a sua testificação de nobreza, acompanhada do documento da executória de sangue, do Consejo de Castilla o 5 de Junho de 1794, logo da intervenção favorável de várias testemunhas da cidade, como o nobre Francisco Eugenio Varela de Seijas (A.M.C. “Expedientes de información xenealóxica”). Estes eram os requerimentos com que o Consejo de Castilla lhe dava o reconhecimento de nobre. A este respeito devemos incidir em que muitos dos elementos invocados pelas testemunhas com carácter provatório nom tinham um carácter mais ou menos objetivo, como era a documentação genealógica, mas eram de índole qualitativa e subjetiva, tais como o tratamento de “don” que recebia Jerónimo Hijosa dos vizinhos e das instituições de poder desde a sua chegada à Corunha (“ha sido y tenido por del estado noble hijosdalgo con el distintivo de Don”). Porém, este nom era de nengum jeito um critério irrefutável da pertença a umha casa nobiliária ou como marca de nobreza (Eiras Roel, 1981: 530), que, contodo, sim demonstrava a assimilação dum relativo capital simbólico, umha certa “posición de respetabilidad” (Eiras Roel, 1981: 531), sendo que este agente recebera um tratamento cada vez mais atencioso e distinguido à medida que o seu sucesso comercial foi crescendo. Mais um interessante argumento utilizado para demonstrar a nobreza foi no caso de Hijosa a posse de propriedades imobiliárias e agrárias, com efeito, fundamentando as teses que vimos de expressar, a sua consideração na categoria de ‘burguês rendista’ e afim ao estilo de vida fidalgo ou o facto de ter entrado no sorteio para ser deputado geral do Reino na Corte (Meijide Pardo, 1967: 88-89). Em última instância a justificação de nobreza apela para a sua condição como “uno de los sujetos de estimacion y valimiento, así en la ciudad como en otros parajes de sus inmediaciones y provincia” (Meijide Pardo, 1967: 88-89). Portanto, pareceu ser o influxo do seu relevante capital económico e o seu contributo para o progresso económico da Corunha –o seu “valimiento”- o elemento que mais pesou na atribuição do título e nom outras possíveis evidências da sua associação ao coletivo nobre. Neste sentido explica Saavedra (2007a) que as cédulas de concessão de nobreza nom se apoiavam em aspetos genealógicos, mas davam maior legitimidade a assunções dada comunidade a propósito da “notoriedade” e a “pública voz e fama” do tal indivíduo. Interferiam, continua Saavedra (2007a: 205) “méritos gratos aos oídos dos políticos reformistas”, como de tipo económico e empreendedor, tais como “a participación en empresas comerciales e industriales e na política local” tendo em consideração os “beneficios que al Estado y a la comunidad les resaltan de su actividad económica” (Saavedra, 1993-1994: 219); perfil em que encaixava totalmente o empresário Jerónimo Hijosa. Assim pois, Hijosa, como outros integrantes da burguesia comerciante, figérom uso desta respeitabilidade ligada ao seu sucesso económico para obter a sua correspondente carta de nobreza. O facto de esta operação ser frequente no coletivo dos burgueses enriquecidos revela que este grupo ainda precisava da plusvalia do capital simbólico em jogo a que nom podiam aceder como integrantes do coletivo burguês. Em boa medida a estratégia de enobrecimento era umha das mais extremas porque enviava a mensagem da abdicação da identidade burguesa e a sua conversão –cultural, económica e simbólica- no grupo da fidalguia, “mostrando una decidida vocación de vivir noblemente”, como descreve Eiras Roel (1981: 560-561) em relação com o reconhecimento de nobreza realizado polo comerciante residente em Santiago de Compostela, Jacobo Llorente, com que visava segundo ele dar esta linhagem nobre ao seu primogénito. Porém, como esclarece Saavedra (1993-1994: 218-219), a obtenção do título nom implicou a diminuição da produtividade das atividades económicas de muitos burgueses, quer dizer-se o abandono doutras características do seu habitus burguês.

Na esfera das instituições políticas, observamos uma sorte comum dos agentes das elites burguesas urbanas quanto à sua presença nestes organismos e, mais do que isto, uma forma parecida de desenvolver os seus recursos para conseguir entrar nas principais instituições do campo do poder, pois o facto de detentar estes postos também acabaria beneficiando-os com a assimilação de maior capital simbólico. De entre todos os tipos de cargos municipais o mais ambicionado era o de regedor e, mais marcadamente, o de regedor perpétuo –só existente na câmara da Corunha- porque, ao ter uma vigência vitalícia e nalguns casos até poder ser herdado familiarmente, era o que fazia gozar ao seu proprietário de maiores réditos simbólicos. Os regimentos perpétuos não estavam ao dispor dos agentes burgueses porque requeriam a condição de fidalguia. No entanto, alguns burgueses uma vez enobrecidos puderam ganhar este cargo e excepcionalmente temos o caso de Jerónimo Hijosa que obteve o regimento perpétuo em 1784 –logo dum período bienal, entre 1768 e 1769, como regedor eletivo- dez anos antes de passar satisfatoriamente pela executória de fidalguia (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1784. Cota: C-71), o que se pudo dever ao alto reconhecimento como principal empresário do comércio colonial. Porém, o mais habitual foi que a representação burguesa na corporação municipal da Corunha fosse muito reduzida, especialmente nas primeiras décadas estudadas, e que só a partir da década de 1790 esta aumentasse de jeito tímido mas constante. Trás analisar ano a ano a composição da corporação corunhesa entre 1768 e 1806, podemos concluir que, para além do caso individual de Jerónimo Hijosa, só é aproximando-nos ao 1790 que detetamos o nome de vários empresários do comércio como regedores. Assim, em 1788 podemos assinalar a Francisco Pose Rioboo (registrado como "comerciante" nos *Almanak mercantil...* de 1797, 1799, 1800 e 1802) como regedor bienal (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1788. Cota: C-74) e no ano seguinte também como regedor eletivo bienal a Miguel Belorado (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1789. Cota: C-74), que figura no *Almanak* de 1808 como "asesor" do Real Consulado. Já em 1790 coincidem na corporação dois burgueses, o próprio Miguel Belorado e José Antonio Vázquez de Figueroa, que aparece como "comerciante matriculado" nos *Almanak mercantil...* de 1797, 1799, 1800, ainda que também é catalogado como "caballero hacendado", de aí que pudesse ter a condição de fidalgo (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1790. Cota: C-75). Precisamente durante todo o decénio de 1790 detetamos dois representantes burgueses de média nos regimentos bienais. Em 1791 entrou Ramón Fernández de la Barca, classificado como "mercader" no *Almanak mercantil...* de 1797 e de 1803 e também como "Comisionado de la Real Compañía de Filipinas" em 1799 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. Cota: C-75). Em 1793 obtiveram um regimento eletivo José de Llano –registrado no *Almanak mercantil...* de 1797 e filho do comerciante de origem basca Pedro de Llano- e Vicente Fernández Reguera, classificado como "corredor" no *Almanak mercantil...* de 1799 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1793. Cota: C-77). Outro comerciante com um importante volume de negócios no comércio colonial (*Almanak mercantil...* dos anos 1799, 1800 e 1802), Manuel Díez Tavanera, ganhou o seu regimento eletivo em 1795, sendo ademais tesoureiro do concelho, prior do Real Consulado e "patrono" do "Hospital del Buen Suceso" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. Cota: C-75). Em 1798 figuraram com regimentos eletivos Antonio Reguera Villamil, comerciante matriculado nos *Almanak mercantil...* de 1799 e 1800, ao lado de José Rojo de los Ríos, catalogado como comerciante nos *Almanak mercantil...* de 1797 e 1799 e cónsul do Real Consulado da Corunha e com Manuel Monge, neste caso "mercader" nos *Almanak mercantil...* de 1799, 1800 e 1802 e "consiliario de mercader" no Real Consulado da Corunha (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1798. Cota: C-82). Na década de 1800 continuaram entrando

importantes empresários nos regimentos eletivos como Alonso Tejada em 1801, "mercader" segundo os *Almanak mercantil...* de 1799, de 1800, de 1802, e "consiliario de naviero" no Real Consulado da Corunha (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1801. Cota: C-83). Ao lado deste, tomou o seu regimento bienal em 1804 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1804. Cota: C-84), Fabián López Sagastizábal, um dos comerciantes mais importantes da Corunha, classificado como "comerciante matriculado" no *Almanak mercantil...* de 1797, 1799, 1800 e 1802. Já em 1806 podem ser contabilizadas vagas de regedores para os seguintes comerciantes: para o citado Antonio Reguera Villamil, para Ramón Antonio Lancia de Caunedo, registrado como mercador nos *Almanak mercantil...* de 1799 e de 1800 e cónsul do Real Consulado em 1797 e para Juan Ovies Fuertes, também mercador incluído nos *Almanak mercantil...* de 1797, 1800, 1802 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1806. Cota: C-84).

Para esclarecer os dados que vimos de oferecer pode ser útil reparar em que nos anos de 1793, 1798 e 1806 foi aqueles em que encontramos umha proporção mais elevada de comerciantes, detentando um regimento eletivo temporário três agentes do comércio (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). De qualquer jeito, o diagnóstico global é que a presença da burguesia foi mui inferior à do coletivo da fidalguia. Apesar do aumento constante de regedores eletivos a partir de 1790, a média de regedores comerciantes costumou ser de dous regedores eletivos dum total de dezasseis regedores -seis eletivos e dez perpétuos- que assistiam regularmente aos plenos municipais. Mais ainda muitos destes regedores eletivos comerciantes para poder concorrer a estes postos tiveram que passar previamente por cargos municipais considerados "menores", com menor capital político –competências menos relevantes- e menor capital simbólico associado. Esta estratégia, que normalizava a sua entrada na corporação, dá para entender os empecilhos colocados à burguesia como grupo para ingressar nas instituições de poder em cargos de alta rentabilidade política e simbólica. Estes cargos municipais (nomeadamente, os procuradores –síndico geral e personero- e deputados do comum), que funcionavam em muitos casos como postos 'de transição', requeriam conhecimentos técnicos em economia, de aí que os agentes burgueses representassem um perfil gestor idóneo e em virtude disto pudessem alcançá-los. Aliás, para o acesso a estes postos municipais, pela sua componente técnica e por serem resultado da reforma monárquica da legislação municipal em 1766 que visava abrir as instituições de poder local a outros perfis sociais e que não estivessem controladas na íntegra pelas mesmas famílias fidalgas locais, não era precisa a condição de fidalguia, de aí que a burguesia se especializasse nestes cargos municipais, especialmente no de deputado do comum. Para exemplificar esta estratégia política na Corunha podemos deter-nos nos casos dos comerciantes Antonio Reguera Villamil, Juan Ovies Fuertes ou Ceferino Arias, entre muitos outros²³⁰.

No que respeita ao concelho do Ferrol, encontramos um fluxo de entrada ligeiramente diferente ao da Corunha e que tem que ver, antes de mais, com a estrutura política distinta da câmara municipal do Ferrol, começando, como temos visto, pela ausência de regimentos perpétuos, o que contribuiu de maneira direta para umha maior representação de agentes burgueses na corporação. Ao mesmo tempo, o facto de que até 1789 a estrutura da câmara municipal se limitasse a três postos: o de alcalde maior –este exclusivo para integrantes da alta fidalguia-, o de procurador geral, procurador personero e deputados do comum ou deputado de

²³⁰ Antonio Reguera Villamil passou de ser "procurador general electivo" em 1794 e 1795 a ser em 1798 regedor eletivo. O mesmo movimento foi realizado pelo mercador Juan Ovies Fuertes, que passou de exercer de "deputado del común" em 1798 a ganhar um regimento bienal em 1806 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1806. Cota: C-84). O "mercader" Ceferino Arias –segundo o *Almanak mercantil...* de 1797, 1799, 1800 e 1802 e "cónsul" no *Almanak mercantil...* de 1808- conquistou, por seu turno, o posto de "procurador general electivo" em 1798 e em 1806 já conseguiu um regimento eletivo [consultem-se os correspondentes livros municipais em A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*].

abastos –estes últimos, como explicamos, com um cada vez maior perfil burguês- fiço com que nom fosse infrequente que desde os primeiros anos estudados existissem na câmara do Ferrol vários agentes burgueses ocupando postos principais. Aliás, a dimensom muito mais reduzida da estrutura política dava um maior peso político a estes comerciantes que detentavam os cargos de procuradores e de deputados. Por isso, no primeiro ano examinado de 1769, encontramos já presença burguesa, com o empresário de curtidos de origem catalá Miguel Daubanch (Meijide Pardo, 1999) no cargo de procurador síndico personero (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. Cota: 378). Em 1770 continuou este empresário na corporaçom e a ele acrescentou-se referido Francisco Bezares Rubio –“mercader” na Corunha segundo o *Almanak mercantil...* de 1797 e só posteriormente ‘enobrecido’ [A.M.F. *Población (1713-1993)*]. “Expedientes de hidalguías (1713-1824)“- no cargo de procurador síndico geral (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. Cota: 377). No ano seguinte de 1771 topamos com o empresário grossista do setor do pam, José María Gazo (Martín García, 2002: 268), incluído como comerciante colonial na Corunha (*Almanak mercantil...* de 1797, 1799 e 1800) no cargo de procurador síndico geral (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1771 Cota: 383).

Umha vez criados os postos de regedores eletivos, em 1789, os comerciantes conseguírom aceder na câmara do Ferrol a estes cargos de maior importância. Em 1793 tornou-se Ponciano Pérez regedor, identificado como “mercader” no *Almanak mercantil...* de 1802 (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1793. Cota: 393). Mas é do ano 1795 em adiante quando tem lugar umha entrada mais maciça de agentes burgueses, dado que permanecia Ponciano Pérez no seu regimento e ingressara também o burguês Angel García Fernández (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1795. Cota: 393). Este último era um comerciante grossista do ramo do pam, mas também fundador dumha ambiciosa fábrica de lenços em 1796 com José Vázquez e Juan Antonio Marcó del Pont, empresários de Vigo (Sobrado Correa, 2007: 188) e comerciante colonial na Corunha (*Almanak mercantil...* de 1802). No ano de 1796 a representaçom burguesa atingiu o maior número até daquela com três agentes nos postos de regedores (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1796. Cota: 394), dado que continuou no cargo Ángel García Fernández e acedérom como regedores Juan José Irigoyen, dedicado ao negócio do pam (Martín García, 2002: 295) e Pedro González de Carvajal, destacado comerciante colonial (Martín García, 2002: 631). Em 1798 acedeu ao regimento trienal do Ferrol (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1798. Cota: 395), um dos burgueses que maior sucesso tivera no comércio colonial com América, Jerónimo José Suárez de la Reguera (*Almanak mercantil...* de 1803). Em 1799 novamente encontramos três regedores da burguesia (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1799. Cota: 395); sendo que, ao citado Jerónimo José Suárez de la Reguera une-se o comerciante da rama da chapelaria Francisco Javier Casanova (Martín García, 2002: 633, também classificado como “mercader” no *Almanak mercantil...* de 1803), acompanhado de Buenaventura Alsina, um dos comerciantes grossista mais importante em volume do Ferrol, que também investiu no tráfico colonial com Amércia (*Almanak mercantil...* de 1802). Em 1805 a representaçom burguesa chegou à quota mais alta com quatro representantes nos regimentos do Ferrol (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1805. Cota: 397). Ao lado do comerciante Jerónimo José Suárez de la Reguera figuram com regimento Andrés Antonio de la Busta Lucas e Diego Méndez Casariego (*Almanak mercantil...*, 1802) –os quais posteriormente solicitaríam o seu reconhecimento de nobreza polo concelho (A.M.F. *Población (1713-1993)*]. “Expedientes de hidalguías (1713-1824)- e o comerciante grossista com armazém na cidade, Tomás de Fuentes Calvet (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1798. 30 de Agosto. Fólío 87verso. Cota: 395). No ano de 1806 renovárom os seus regimentos os três comerciantes: Jerónimo José Suárez de la Reguera, José Antonio de la Busta Lucas e Tomás de Fuentes Calvet (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1806. Cota: 397).

Em consequência, a média de representantes burgueses na câmara do Ferrol foi de três regedores de 1795 em diante e no decénio de 1800 ainda houve vários anos em que se elevou aos quatro regedores, apesar do qual algum ano tem lugar um retrocesso abrupto, como em 1803, quando nenhum burguês esteve ao cargo de regimentos (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1803. Cota: 396). Destes dados podemos inferir que esta representação de três, ou até quatro regedores, na categoria de postos municipais mais relevantes no concelho do Ferrol, que eram os regimentos eletivos –o único tipo que existia-, dum conjunto de seis regedores eletivos que configuravam a câmara garante uma visibilidade e um peso político da burguesia no Ferrol muito mais equilibrado a respeito da fidalguia do que se dava no governo local da Corunha. Isto não obsta para que o acesso da burguesia à instituição de poder local parecesse não tão simples como para a fidalguia, dado que também nesta cidade observamos o método da conquista de regimentos eletivos uma vez acumulassem experiência prévia noutros cargos municipais de menor entidade política²³¹. Martín García (2002: 633) confirma que a conquista destes postos municipais abriu uma porta para a burguesia aceder às instituições do campo do poder e com isto incrementar a sua “consideración social en la villa”, isto é, o seu capital simbólico, como defendemos. As elites fidalgas foram cientes do risco que se originava com a implantação destes novos postos municipais com a reforma de 1766 devido à obrigada repartição do seu poder e dos réditos simbólicos vinculados entre estas novas figuras, o que motivou a multiplicação de conflitos e “disputas intraconcejiles”, como aponta López Díaz (2010: 193). Por outro lado, a maior diversidade sócio-profissional da corporação do Ferrol não só se pode ver na maior presença de comerciantes, mas do mesmo jeito de representantes nos regimentos doutros coletivos como o sub-grupo dos altos cargos da Marinha e do Exército, ainda que a maioria pertencessem ao grupo da fidalguia ao pertencerem a casas fidalgas de maior ou menor *status*²³².

Em síntese, teve lugar uma entrada progressiva de integrantes da burguesia comerciante –nos dos artesãos e mercadores a retalho, para a qual estas posições de poder seguiam vetadas (Barreiro Mallón, 1996: 88)- em todos os governos municipais das principais cidades galegas (Saavedra, 1997: 86), mas com ritmos diferentes em função das cidades. Assim, este progresso na Corunha foi muito tímido e o resultado final seguia sendo muito mais positivo para a fidalguia em termos de representação, em troca no Ferrol o peso político destes dois grupos sociais dominantes, fidalguia e burguesia, estava muito mais compensado, ainda não desaparecendo

²³¹ Os agentes da burguesia, Ponciano Pérez, Pedro González de Carvajal, Jerónimo José Suárez de la Reguera, Francisco Javier Casanova, Andrés Antonio de la Busta, Buenaventura Alsina e Tomás de Fuentes Calvet, entre muitos outros, antes de ocupar um posto de regedores, passaram por cargos como deputados de abastos, procuradores personeros ou procuradores síndicos gerais (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*). Neste sentido pode colocar-se uma trajetória ligeiramente diferente, a de Ventura Taxonera, um dos maiores comerciantes grossistas, que assumiu também um relevante papel promotor da atividade teatral, quem detentou um cargo bienal em 1782 de procurador síndico geral (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1782. Cota: 381), mas nunca chegou a gozar dum regimento. Provavelmente isto não foi devido à sua incapacidade política, dado que era um agente que tinha um elevado reconhecimento simbólico pelo sucesso dos seus diferentes negócios, mas poderia ser atribuído a que acabou residindo na Corunha para se dedicar plenamente ao setor do comércio colonial com América (Sánchez García, 2001: 186-187).

²³² Para além do caso citado de Felipe de Senra y Serantes, que conseguiu um regimento em 1789, na primeira legislatura em que foi habilitado este novo posto, no 1793 voltamos encontrar o nome doutro agente ligado à Marinha, Miguel Albizu Arriondo (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1793. Cota: 393). Este foi reconhecido pelo concelho como fidalgo (A.M.F. Población (1713-1993). “Expedientes de hidalguías (1713-1824) –o que dá a entender que não procedia dumha família titulada de antigo- e ademais figurava como “agente fiscal” da Armada no inventário oficial, *Estado general de la Real Armada* de 1808 (Consejo supremo de almirantazgo, 1808). Em 1799 obteve um regimento eletivo o “oficial terceiro” da Armada, Baltasar Arias Salgueiro (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1799. Cota: 395), como é registrado no *Estado general de la Real Armada* de 1815 (Consejo supremo de almirantazgo, 1815) e no ano a seguir, no 1800, o “contador general” da Marinha (Atanasio Xaramillo, 1816: 29), José Antonio de Abelenda (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. Cota: 395).

os entraves para a burguesia, como temos analisado, no seu avanço em posições de poder. Contudo, pondo de parte a avaliação do sucesso da entrada da burguesia nos governos locais galegos, o que está fora de toda dúvida é o interesse que este grupo tinha por obter as posições de poder a que podiam concorrer como umha via de se legitimarem simbolicamente, um meio “fundamental para obter prestígio social” (Granados Loureda, 1998: 126). Ao lado dos efeitos simbólicos tampouco se devem negligenciar as consequências materiais positivas desta promoção política. Assim por exemplo, a aquisição de postos ligados com a gestão comercial, como o de deputado de abastos, achegava-lhes a possibilidade de multiplicar os benefícios dos seus negócios ao poderem tomar decisões em áreas económicas vinculadas à sua atividade comercial, tais como a fixação de impostos municipais –que recaiam neles diretamente–, a fixação de preços dos produtos alimentares e a supervisão de pesos e medidas. A este respeito a denúncia realizada pela fidalguia em contra do ingresso da burguesia nas câmaras municipais utilizou como argumento o conflito de interesses entre o público e o privado, chegando a acusar a estes procuradores e deputados de corrupção, como recolheu Martín García (2002b: 633, nota 153). Granados Loureda (1998: 126) fala precisamente de que umha combinação de interesses simbólicos e materiais –ao permitir “manexa-las contas dos encabezamentos e da fazenda local (proprios e arbitrios)” estavam por trás da vontade da burguesia de entrar nos governos locais.

Mais umha estratégia comum ao grupo da burguesia e com a qual tencionariam ganhar maior capital simbólico tivo a ver com o seu ingresso, na qualidade de sócios, em instituições que tinham como finalidade melhorar as condições económicas ou assistenciais da cidadania do Ferrol e da Corunha. Este tipo de tarefas em favor da “felicidade pública” conferiam *per se* significativos réditos simbólicos a aqueles que a possibilitarem e, de facto, fora um meio tradicional da fidalguia para seguir fortalecendo o seu capital simbólico. Neste sentido, Martín García (2002: 659) sugeriu que doações e homenagens a confrarias religiosas permitíam a representantes da alta nobreza, como José María Bermúdez no Ferrol, Marqués de San Saturnino, continuar dotando-se de prestígio social, cultivando a política de dádivas e mecenato simbólico que eram um sinal de identidade da nobreza e com isto manter intacto o seu elevado capital simbólico, diante do progressivo ascenso social da burguesia. Assim sendo, o Marqués de San Saturnino, José Javier Quindós y Castro, financiou as obras de reforma dumha capela da Orden terceira juntamente à igreja de “Nuestra Señora de los Dolores” (Martín García, 2003: 124). Também o fidalgo ferrolám José María Bermúdez executou diferentes doações a confrarias da cidade ou projetos com fins religiosos socialmente valorizados, como a construção dumha capela dedicada à Virgem da Mercê na sua morada do Ferrol Velho (Martín García, 2003: 124). Como defende Saavedra (2007a) as práticas filantrópicas faziam parte da condição identitária da fidalguia, dumha abordagem bourdiana, constituíam um traço condicionador do seu habitus. Antes do que as “executórias”, o estilo de vida fidalgo se media, à luz de Saavedra (2007a: 198) por umha série de costumes, tais como morar numha “casa forte”, “cobrar rendas” e “dotar capelanías e obras pías, facer gala de liberalidade a través de esmolas ou da crianza de orfos” porque estes eram “recursos que, a longo prazo, proporcionaban a unha liñaxe un capital inmaterial, sen o que non existía verdadeira nobreza”.

Na Corunha os representantes mais destacados da burguesia, nomeadamente do comércio colonial, decidírom seguir este mesmo padrom de mecenato da fidalguia na procura de benefícios simbólicos. Assim, procurárom ingressar numha instituição que respondia a este modelo de investimento no tecido sócio-económico, o “Real Consulado Marítimo y Terrestre de Galicia”, que visava fomentar as trocas comerciais com outros territórios de além-mar, colocando a sua experiência económica ao dispor deste organismo. Jerónimo Hijosa passou de ser segundo cónsul na instituição a ser prior do Real Consulado no período de 1794 a 1795

(Meijide Pardo, 1967: 125-126). Ao lado de Hijosa encontramos os nomes doutros relevantes comerciantes coloniais como Pedro de Llano, Benito de Agar y Leis, Manuel Díez Tavanera, Miguel Belorado, Alonso Tejada, Manuel Monge, etc., que assumírom cargos de assessores, "consiliario de naviero", "consiliario de mercader", cónsules, priores... Um outro tipo de instituições interpretadas como dedicadas ao bem-estar social fõrom organismos religiosos como a "Hermandad de la Caridad de Ferrol", a principal instituição de beneficência do Ferrol. A sua fundação, impulsionada por Dioniso Sánchez de Aguilera, tenente-coronel e sargento maior na praça do Ferrol (Martín García, 2003: 533-534), aconteceu em 1782 e tivo como razom de ser o angariamento de fundos, por meio dumha rede de apoiantes, para financiar um novo hospital de caridade. Estes mecenas deviam ser, como estabelece a real cédula (Carlos III, 1832: 5), da "confianza y graduación" do impulsionador, de Sánchez de Aguilera, portanto, este filtro prévio já anunciava que fazer parte desta listagem de apoiantes poderia reservar algum tipo de ganho simbólico aos filántropos. Conservou-se a listagem completa com o nome de apoiantes, a sua condição social e profissom, na real cédula conservada –impressa em 1832, mas redigida por Carlos III em 1782- que acabou aprovando a constituição desta fundação e que transmite informação mui relevante para identificar quais agentes e grupos tinham umha posição de influxo no Ferrol (Carlos III, 1832: 7-8). Este exame da composição social da irmandade demonstrou que o grupo social com maior representação era o castrense com doze membros, tratando-se, no entanto, de altos cargos militares, mui possivelmente com origem titulada. A seguir o clero tinha quatro representantes nesta irmandade, o que se compadece com os fundamentos religiosos deste tipo de instituições assistenciais e a alta nobreza com três representantes confirmados -o Marqués de Olías, o Marqués de Castañar e José María Bermúdez- e com um número semelhante figuravam dous doutores e um cirurjám, adscritos ao coletivo dos profissionais liberais. Por último, resulta revelador que fossem admitidos nesta escolhida irmandade dous agentes burgueses que detentavam dous dos maiores negócios de comércio da cidade, o muitas vezes referido Ventura Taxonera e Juan Lembeye, este último de origem francesa, liderava o setor do comércio de farinhas na área da Ferrolterra. Embora com umha presença menor consideramos sintomático que dous importantes comerciantes da cidade pudessem ingressar na direção desta fundação com fins assistenciais. Tinha umha função semelhante outra instituição religiosa situada no Ferrol, a "Venerable Orden Tercera", a principal confraria religiosa secular da urbe (Martín García, 2003). Este pesquisador observa umha dinâmica parecida à que aconteceu com a Irmandade do Hospital de Caridade, a entrada progressiva como integrantes da confraria de agentes burguesia comerciante: do setor do comércio colonial, Jerónimo Reguera e Buenaventura e José Alsina; do setor do pam, Antonio Anido –que também tinha condição fidalga (Martín García, 2002)- e do vinho, Pedro Domench (veja-se o *Almanak mercantil...* de 1802). Aliás, destaca Martín García (2003: 336) que o ingresso destes agentes burgueses tivo lugar em detrimento doutros coletivos, como os oficiais da Marinha, que até a década de 1790 eram os mais representados no governo da ordem. Além do mais, o mesmo autor afirma que a operação de ingresso na diretiva desta ordem tivo como principal alvo a aquisição de réditos simbólicos, "la búsqueda de prestigio social" (Martín García, 2003: 336). E aponta para umha das teses fundamentais a propósito do grupo da burguesia que alicerça este capítulo sexto, a sua condição de detentores de excedente de capital económico –de aí que resultassem mui úteis para estas fundações como financiadores económicos (Martín García, 2003: 336), o mesmo no que respeita à filantropia económica na atividade teatral-, mas também de agentes deficitários de capital simbólico: "En las últimas décadas del siglo, y una vez adquirida una acomodada posición económica, éstos se propusieron ocupar también un puesto relevante en la sociedad ferrolana" (Martín García, 2003: 336).

Umha última dimensom que, ao nosso ver, evidenciou práticas e escolhas convergentes em cada um dos grupos da elite foi o urbanismo, em particular a seleçom dos bairros em que a fidalguia e a burguesia preferírom morar. Sendo que as intervençoms nos espaços públicos trasladavam mensagens simbólicas, esta escolha acabará respondendo, como justificaremos, a lógicas identitárias, ou melhor, a lógicas de aplicaçom do habitus. Por regra geral, a fidalguia situou as suas moradas nos bairros ou centros históricos das cidades, enquanto que a burguesia priorizou o seu assentamento em bairros em construçom –em expansom urbanística e comercial-, por questons de oportunidades comerciais ou de confort e esta última escolha pareceu acabar sendo a mais exitosa quanto à assimilaçom de benefícios simbólicos.

Quanto à cidade do Ferrol, o bairro em que nascera a cidade era o conhecido como “Ferrol Viejo” ou bairro do porto. Para além de coletivos populares (marinheiros, artesans, regatonas, etc., enquanto que os operários do Arsenal se instalárom em bairros de nova criaçom nos terrenos sem edificar da cidade, de Esteiro e Canido [Martín García, 2002: 1109]), no Ferrol Velho os primeiros residentes da fidalguia construíram os seus paços urbanos e casas grandes, que combinavam com as suas residências fidalgas rurais²³³. Por contra, o bairro escolhido pola burguesia comerciante emergente e pola elite militar para as suas vivendas foi o novo bairro da “Magdalena”, que na documentaçom primária costuma ser citado como a “Nueva Población” (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*). Como indica este apelativo, era um bairro edificado completamente *ex nihilo*, resultado da demanda de novo espaço urbanizável já que Ferrol Velho nom tinha mais capacidade para acolher os altos funcionários do Exército e da Marinha e os comerciantes chegados de fora para rentabilizar a instalaçom dos reais arsenais. Em conformidade com isto, este bairro tivo umha forte impronta castrense e burguesa, estando só representados nele os coletivos da fidalguia e do clero, de aí a ausência de casas com brasons ou edificios conventuais, como aponta Vigo Trasancos (2003-2004: 60). Porém, encontravam-se na Madalena as vivendas privadas dos principais burgueses ferrolans: na denominada rua da “Magdalena” residiam 12 dos 34 vizinhos considerados comerciantes grossistas e registrados por Martín García (2002) e entre os vizinhos do bairro destacavam comerciantes já citados como Juan Lestache, Benito Plá, Ventura Taxonera (Martín García, 2002: 675), ainda que alguns comerciantes, em menor percentagem, seguissem preferindo o Ferrol Velho, possivelmente, como aponta Martín García (2002: 675), pola proximidade com o porto, lugar de chegada das suas mercadorias. Os artesans priorizárom o bairro da Madalena como lugar de residência, ainda que ocupando ruas menos principais (Martín García, 2002: 675). Por outro lado, ao considerarmos os profissionais liberais –sem carta de fidalguia- dentro do grupo da burguesia, estes também preferírom o bairro da Madalena e assim destacou Vigo Trasancos (2011: 174) a casa do médico Timoteo O’Scalan, situada mui perto do prédio da Capitania geral, que incluía importantes avanços arquitetónicos. A este respeito é mui interessante examinar os endereços das diferentes vivendas que tivo o importante comerciante Ventura Taxonera e de que informou Valdivieso Mateo (2004). Assim podemos saber que no início da sua carreira comercial, em 1770, Taxonera, procedente de Catalunha, morou na rua de San Fernando acompanhado do seu “mancebo”, portanto no bairro pouco prestigiado de Esteiro; porém, quando as suas operaçoms comerciais atingírom maior sucesso, deslocou-se para umha casa no número 114 da rua da Madalena, lugar em que ainda morava em 1824. Este percurso que indica a transferència da sua morada dumha área urbanística humilde ao deslocamento para

²³³ "Así, tanto José María Bermúdez como el marqués de San Saturnino residían en el casco antiguo de la población. El primero, en su pazo [o “pazo de la Merced”] de la calle Carmen y Curuxeiras, y el segundo, en el número 59 de la calle de San Francisco. Es de suponer que el resto de la antigua hidalguia de la villa también mantuvo Ferrol Viejo como lugar de residencia [j]" (Martín García, 2002: 1109).

umha zona cada vez mais prestigiada polo assentamento de elites burguesas e militares –e dentro dela numha das ruas mais importantes- traduz perfeitamente a sua trajetória de sucesso. Doutro ponto de vista, o bairro da Madalena foi também o escolhido polo empresário de óperas Nicolà Setaro para edificar o pimeiro coliseu estável da urbe e, nom por acaso, este agente italiano, que destacara, segundo Carreira (1990), pola sua visom comercial, decidiu seleccionar um solar no bairro em que se começava a nuclear a vida comercial ferrolá e lugar de residência da burguesia rica e das elites do Exército e da Marinha. O documento de embargo do corregedor de Biscaia aponta inequivocamente o ponto em que estava situado o coliseu de Setaro: “en la calle de la Magdalena desta dicha villa entre las de la viuda de Don Agustín Solomon Diffuntto Rosa Quijano Vecinos de la villa de la Graña” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólío 4verso. Cota: C-727-A). Aliás, Ramón de Arana (1906: 121) identificou-no ainda com mais precisom entre o número 41 da rua da Madalena e o 41 da Igreja. Ainda a este respeito é interessante notar que o concelho do Ferrol anunciou o início das funções de ópera assinalando explicitamente que estas decorreriam “en la nueva Poblacion desta repetida villa” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1769. 5 de Agosto. Fólío 194 reto. Cota: 378). É provável que Nicolà Setaro tivesse seleccionado esta área urbana por ser a zona comercialmente mais ativa da cidade e aquela de maior dinamismo demográfico e urbanístico, pois nela se situaram novas propostas de construçom urbanística como umha nova praça de comestíveis ou um conjunto de casas de propriedade burguesa, denominadas as “Casas de Salomón”, em que morara o médico Timoteo O’Scalan (Vigo Trasancos, 2011: 174-175). De modo complementar, esta zona da cidade mui possivelmente fora assumindo um maior capital simbólico como sede dos principais prédios institucionais recentemente criados, como a Capitania geral ou “casa” do Comandante geral, principal cargo político da cidade. Nesta mesma linha, Thomas (1995: 64) sugere que em numerosas occasions as casas de comédia públicas, como lugares em que se passavam atividades com um elevado prestígio irradiavam beneficios simbólicos para o espaço urbano em que se instalavam.

Distintos bairros da cidade da Corunha também fñrom assumindo umha morfologia social diferenciada e com ela transmitírom mensagens simbólicas também distintas. A zona alta do istmo corunhês fora o lugar em que originalmente se assentaram as primeiras casas nobiliárias instaladas neste núcleo urbano, sendo conhecido este espaço tradicionalmente com vários nomes: “Ciudad Alta”, “Ciudad Vieja” ou simplesmente “Ciudad” (Vigo Trasancos, 2003: 559-561). Os representantes destas famílias fidalgas eram na maioria dos casos rendistas, altos mandos na Armada ou trabalhavam como advogados da Real Audiência –situada na Corunha-, de aí que Vigo Trasancos (2007: 141) definisse a ‘Cidade Velha’ como umha zona “militar, religiosa y administrativa”. Enquanto que na zona baixa da Corunha, conhecida como o bairro da “Pescadería” se situaram historicamente agentes do comércio e do artesanato e as classes mais populares (Barreiro Mallón, 1990; Artaza Montero, 1994: 38-39). Cada bairro foi assumindo umha identidade diferenciada até o ponto de advertir Tettamancy y Gastón (1994 [1900]: 45) que existia umha grande rivalidade entre os vizinhos destes dous bairros que litigavam para defender a maior importância de um ou de outro. Como resultado da explosom do comércio colonial com América, a “Pescadería”, o bairro com moradores socialmente humildes, foi ganhando em novos vizinhos –já que a Cidade Velha nom tinha muita mais capacidade física para crescer- e transformando-se aos poucos num “centro de finanzas” que passou a acolher as principais atividades económicas da cidade ligadas ao tráfico portuário (Vigo Trasancos, 2007: 141). Foi também, possivelmente por isto, o lugar em que decidírom morar os mais importantes empresários do mercado colonial, como os Hijosa, Barrié, de Llano (Villares, 2004: 218). Jerónimo Hijosa morava no número 36 da Rua Real e outro

importantíssimo empresário colonial –armador e assegurado-, Manuel Díez Tavanera mui perto do anterior, no número 22 da mesma rua (López Mariño, 2018). Opostamente à Madalena, a “Pescadería” nom fora um bairro construído ‘da nada’, mas recebeu umha profunda transformaçom e reabilitaçom para instalar as vivendas da rica burguesia comercial corunhesa, recém-ascendida graças aos elevados beneficios do tráfico comercial colonial (Villares, 2004: 295-296). Na “Pescadería” tivérom lugar numerosas obras para melhorar a imagem e a confortabilidade desta zona da cidade, em consonância com o seu novo caráter de bairro residencial dos grupos sociais dominantes, tais como a reforma da Casa da Aduana, a instâncias do Capitám general e Governador do Reino (Vigo Trasancos, 2007: 207-213). Ainda a este respeito, umha das iniciativas mais relevantes, começada em 1779, e que tivo como alvo a este grupo da burguesia emergente, foi a construçom dum conjunto de vivendas denominado as “Casas de Paredes” (Sánchez García, 2001), situadas mui perto da nova Casa de Aduanas (Vigo Trasancos, 1998: 186). O projeto das “Casas de Paredes” na Pescadería, dirigido polo arquiteto José Elejalde (Sánchez García, 2001: 179-180) quem desenvolverá um importante rol no fomento da diversom teatral, contou com o beneplácito do Governador-Capitám general do Reino, Pedro Martín Cermeño y García de Paredes, que mesmo achegou ideias para desenhar arquitetonicamente o bloco de vivendas (Vigo Trasancos, 2007: 201-202). Interessa-nos deter-nos na história deste núcleo de vivendas porque para Vigo Trasancos (1998: 187) este conjunto de casas virou um “ensanche” “de elite, inequivocamente burgués” (Vigo Trasancos, 1998: 187). Assim, existem provas de como os principais empresários do ramo do comércio com América efetuárom gestons para conseguir umha casa neste bloco de vivendas, entre os que se pode assinalar à viúva de Manuel del Cerro Rubio, a Pedro María Mendiñeta ou ao também vizinho do Ferrol, Ventura Taxonera, etc. (Sánchez García, 2001: 186-187), assim como Benito de Agar y Leis, que foi o principal impulsionador do projeto (Vigo Trasancos, 2007: 197). Mais umha evidência do alto capital económico dos moradores da “Casas de Paredes” foi que a adquisiçom destas vivendas obrigava ao proprietário a umha manutençom da frente do prédio que resultava consideravelmente custosa (Vigo Trasancos, 1998: 187). Por outro lado, estes prédios tinham elementos arquitetónicos que os dotavam dumha forte distinçom, tais como inovaçons da arquitetura ilustrada pragmática –sendo observado este mesmo pragmatismo no esquema urbanístico do bairro da Madalena-, que se inspiravam nos prédios privados das cidades portuárias militares da França, como Besançon, Bordeaux ou Nantes (Vigo Trasancos, 2007: 204). A proximidade com o novo prédio da Aduana pode constituir mais umha evidência do poder simbólico destas vivendas que o próprio arquiteto responsável da obra reservasse para si umha delas (Sánchez García, 2001: 191). Por último, de modo paralelo ao que acontecera no Ferrol, foi nesta zona da cidade aquela em que finalmente se situou em 1771 –permanecendo ali até o incêndio que acabou com ele- o coliseu estável de Nicolà Setaro, num solar entre as ruas da Florida e de San Agustín (Sánchez García, 1997: 48), logo de que a anterior casas de comédias fora destruída, a qual significativamente três anos antes se edificara na zona da “Ciudad Alta” (Sánchez García, 1997: 45).

A estratégia da burguesia, visando assimilar um maior capital simbólico para si, de se instalar nestes novos bairros comerciais pode apontar para um maior sucesso nas suas escolhas para acumular capital simbólico –o que também demonstraremos a propósito da atividade teatral-, nom limitando-se a emular as decisons e estilos de vida da fidalguia. É certo, doutro lado, que tampouco sabemos se a escolha da burguesia corunhesa e ferrolá de se instalar em novas áreas respondeu apenas a umha questom de possibilidades de terrenos vazios. Contodo, este grupo seleccionou bairros em expansom –a Pescadería e a Madalena- em termos económicos e culturais que fõrom atraindo aos poucos um maior capital simbólico devido à sua associaçom a valores inequivocamente positivos: elementos de vanguarda urbanística, melhoras nas

condições de salubridade, de comodidade e de dinamização cultural –com os seus novos coliseus públicos- e económica –através das lojas, das praças, etc.- e a umha centralidade político-simbólico –com a instalação de novos prédios institucionais-. Em simultâneo os bairros tradicionalmente distinguidos ligados à nobreza fôrom perdendo esta capacidade distinguida. Por exemplo, o nobre José María Bermúdez, construiu umha nova ‘casa grande’, a “casa del Monte”, fora do núcleo urbano, abandonando a sua casa de Ferrol Velho (Vigo Trasancos, 2011: 166) e os novos fidalgos que se estabelecerom no Ferrol no período final do século XVIII, aponta Martín García (2002: 1109), preferírom instalar os seus paços urbanos na Madalena. De jeito simétrico, na Corunha alguns dos nobres mais poderosos da cidade, como o primeiro Marqués de Almeiras, Antonio Vicente de Zuazo Mondragón y Ron, passárom a ter residências na Pescadería, umha “mansion señorial” na “calle de la Franja”, aquela em que precisamente se encontrava o coliseu de Setaro (Meijide Pardo, 2001: 208).

Estas paulatinas mas importantes mudanças no crédito simbólico dos bairros e nos comportamentos das camadas elevadas urbanas deixárom a sua pegada em sintomáticos conflitos que se podem identificar no período, como o que protagonizou no Ferrol o nobre José María Bermúdez com motivo da alteração do itinerário tradicional polo que passava a procissom do Corpus. Desde antigo esta procissom religiosa transcorrera polas ruas principais do bairro do Ferrol Velho, exatamente pola rua de Curujeiras, que era onde estava o Paço da Mercê deste agente fidalgo, e as ruas adjacentes, onde também se situaram tradicionalmente as residências fidalgas do Ferrol. No entanto, o padre titular da igreja de San Julián, apoiado polo alcalde maior, decidiu em 1772 variar o itinerário e deslocá-lo para o bairro de Esteiro -o bairro naquele momento mais populoso e de vizinhos de origem humilde- (Martín García, 2003: 120-121) e onde estava instalado, aliás, o prédio da Intendência. A fidalguia ferrolá sentiu-se desonrada por esta decisom porque eliminava o reconhecimento simbólico de que umha das cerimónias religiosas e festivas mais importantes da cidade passasse por diante das suas casas. O enojo foi tal que fijo com que José María Bermúdez apresentasse umha queixa à Real Audiencia de Galicia, exigindo explicitamente que fosse restituído o caminho original e nesta instância apelou à consideração que os seus antepassados sempre gozaram passeando a comitiva religiosa diante da sua casa²³⁴. A denúncia foi apoiada por outros fidalgos locais, de modo que é cabível que esta queixa visibilizasse um sentimento comum de afronta simbólica, de aí que se aludisse à “posesión inmemorial” desta “regalía” (Martín García, 2003: 121-122). Martín García (2003: 120-121) defende esta possibilidade interpretativa, pois segundo este autor a resolução final da Real Audiência, favorável à queixa de José María Bermúdez, significou “un triunfo para los ferrolanos viejos”, para “los viejos hidalgos” que podiam reafirmar “posición de privilegio en la villa”, ainda sendo, no seu parecer, um “canto do cisne” do grupo (Martín García, 2003: 121-122). Neste comportamento da fidalguia do Ferrol mostra-se umha manifestação específica do habitus fidalgo, como é a sua resistência a perder os seus privilégios imemoriais, e especialmente na dimensom simbólica, em favor do grupo da burguesia emergente. Acima disto, a denúncia de José María Bermúdez nom por acaso acusava a umha série de empresários burgueses -Manuel de Abendaño e o agente central Ventura Taxonera- de terem conspirado para conseguir a mudança do itinerário da procissom, para além de ter instalado umhas ‘solenes’ estruturas arquitetónicas em que este grupo de comerciantes ficar contemplando a procissom (Santalla López, 2006: 73-74). Em síntese, nom se tratava apenas de retirar um privilégio simbólico ao grupo da alta fidalguia, mas de o grupo da

²³⁴ “[...] por la cual [a rua de Curujeiras] todos os años en que se han zelebrado y zelebran funciones públicas y prozesiones en dicha villa y se saca el Santísimo Sacramento, han gozado mis partes y sus antezesores la regalía de pasar por la citada calle y por frente de la repetida casa la referida prozesión” (Martín García, 2003: 120-121).

burguesia local tomar a iniciativa para ganhar maiores réditos simbólicos adotando umha nova posição espacial privilegiada neste importante evento público performativo.

Em conclusom, se as elites burguesas do Ferrol chegárom a tomar estas ousadas decisoms, que iam contra os equilíbrios sociais tradicionais, cientes de que podiam ser contestadas com dureza, era porque se sentiam capazes, suficientemente legitimadas para iniciar umha batalha como esta pola hegemonia simbólica na cidade. Esta ofensiva entrara no “espaço dos possíveis” da burguesia emergente ferrolá –quer dizer-se, da sua capacidade de açom, determinada polas potencialidades dos campos e polo seu próprio habitus (Bourdieu, 1991: 36-37)-, indicando que algo estava mudando nas posiçoms entre os grupos das elites, ao mostrar os recursos da burguesia enriquecida da cidade para ganhar alianças com a Igreja e o concelho. Contodo, o desfecho final demonstrou que estas transformaçoms nom eram ainda suficientes como para provocar umha substituiçom no equilíbrio de forças, pois sintomaticamente o capital político da fidalguia parecia continuar sendo maior ao conseguir mobilizar os seus apoios em instituiçoms políticas tradicionais do Antigo Regime, como era a Real Audiência, tradicionalmente constituída por representantes da alta fidalguia. Assim sendo, os processos analisados até aqui visibilizam como a fidalguia e a burguesia tinham diferentes formas de ‘jogar’ –como diria Bourdieu- no espaço social, motivadas polo seu habitus, polas suas posiçoms nos campos e polos seus capitais diferenciais. No que atende aos capitais de cada grupo, a burguesia tinha um capital económico excedentário graças aos seus investimentos económicos no mercado colonial, enquanto que era deficitário especialmente de capital social e capital simbólico; por contra a fidalguia tinha um capital económico cada vez mais limitado em liquidez monetária, mas tinha um considerável capital político e capital simbólico, conferido historicamente graças à posse dos seus títulos. Todos estes elementos serám fundamentais para compreender as estratégias da burguesia e da fidalguia nas suas escolhas e tomadas de posiçom em torno da atividade teatral.

6.2. AS PRÁTICAS E ESTRATÉGIAS DOS GRUPOS SOCIAIS DOMINANTES SOBRE A ATIVIDADE TEATRAL

Como temos analisado no capítulo quarto, a dinâmica geral nas votaçoms a propósito do estabelecimento da atividade teatral foi favorável a este modo de lazer. A diversom teatral foi maioritariamente apoiada polas instituiçoms do campo do poder, tendo-se ainda incrementado a percentagem de aprovaçoms para a atividade teatral e operática a partir da década de 1790. Existia, portanto, umha avaliação positiva, comum a todos os grupos sociais dominantes, no que respeita às funçoms políticas, educacionais e morais que podia exercer a diversom teatral e umha progressiva reduçom das reticências que a Igreja tivera colocado a respeito desta diversom. No entanto, apesar de o balanço geral ter sido positivo, temos indícios de que existiam algumas diferenças nas políticas teatrais –por exemplo, dependendo do modelo repertorial teatral para o qual se solicitava licença- sustentadas por cada grupo da elite e, especialmente, na maneira como cada grupo social dominante interveio na atividade teatral – como gestor, mecenas, empresário, etc.- em funçom do seu habitus e dos seus interesses de grupo.

O método de trabalho consistirá numha análise quantitativa primeira das dinâmicas de votaçom de cada grupo social dominante representado na câmara municipal, para posteriormente analisarmos a intervençom dos agentes capitulares nas votaçoms sobre teatro, os

sentidos dos votos, os depoimentos e as suas tomadas de posição²³⁵, quando existirem, etc., com o objetivo de compreendermos melhor, à luz de razões e critérios em jogo, as decisões de cada grupo da elite. Mais uma vez temos que insistir na maior opacidade informativa dos livros de acordos do Ferrol quanto ao registro do que se passava nos plenos municipais -pois nesta documentação apenas ficou indicado o resultado final global da votação e não as discussões individuais-, em consequência, a análise de tipo mais qualitativo e a análise do voto individual se fundamentará nos testemunhos procedentes da Corunha.

Outro esclarecimento tem a ver com a aplicação dumha sub-categoria dentro do grupo da “fidalguia”, a distinção entre “alta fidalguia” e “baixa fidalguia”, cuja explicação foi avançada no capítulo metodológico. Deste modo, nesta alínea aplicaremos três categorias de análise: a “alta fidalguia”, a “baixa fidalguia” e a “burguesia”. A discriminação dentro da fidalguia permitiu-nos explicar algumas tendências de voto observadas e nos depoimentos que os acompanhavam- e mostrou a diversidade que existia no interior do grupo fidalgo, apesar de partilharem o elemento identitário chave da condição titulada. Lembremos que o critério seguido para identificar os agentes fidalgos com postos municipais com o rótulo de “alta fidalguia” responde à sua posse dum regimento perpétuo. É sabido que o acesso ao posto de regedor perpétuo constituía um grande privilégio reservado para as famílias nobres de maior avoengo na cidade, de aí que podamos reconhecer estes sujeitos regedores perpétuos como pertencentes à alta fidalguia –no entanto, ajudaremos-nos igualmente de fontes secundárias para fundamentar em cada caso a adscrição nobre dum dado agente-. Numha situação diferente estavam os regedores que tinham reconhecimento de fidalguia e ocupavam cargos eletivos com uma duração finita –geralmente bienais ou trienais-, podendo ser regedores eletivos, procuradores, personeros, etc., dado que estes agentes ainda sendo titulados não demonstraram méritos simbólicos suficientes para optar os regimentos perpétuos, por isso os classificaremos no grupo da “baixa fidalguia”. Somente num número limitado de casos realizamos algum ajuste nesta classificação, ao termos detetado excecionalmente agentes com cargos capitulares

²³⁵ Nesta alínea realizaremos um uso prolixo da noção de “tomada de posição”, tradução do conceito original “*prise de position*” elaborado por Pierre Bourdieu. Inspirado pela formulação original, entendemos por tomada de posição todas aquelas intervenções, em forma de depoimentos públicos –orais ou escritos-, que evidenciem uma luta pela transformação da relação de forças no campo em função de interesses próprios, sendo dado para Bourdieu que o conflito é ‘permanente’ e inerente ao campo:

"Le champ de forces est aussi un champ de luttes pour transformer le rapport de forces. Et les prises de position (œuvres, manifestes ou manifestations politiques, etc.), que l'on peut et doit constituer en "système" d'oppositions pour les besoins de l'analyse, ne sont pas le résultat d'une intention de cohérence ou même d'un accord objectif mais le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce "système" d'oppositions -et de contradictions- est la lutte même [j] " (Bourdieu, 1991: 19).

À luz desta definição parece-nos oportuno reservar o conceito de “tomada de posição” para aquelas intervenções individualizadas dos agentes políticos locais no quadro das discussões sobre política teatral, que tencionavam defender, habitualmente com apaixonamento, posições próprias, que geralmente se opunham às defendidas por outros grupos de agentes capitulares, evidenciando-se mais uma vez uma certa coesão de grupo. Consideramos que esta discrepância de pareceres toma a forma de “*prises de position*” porque visibiliza um conflito que, sendo de natureza política, social e mesmo estética, não deve ser subestimado, resolvendo-se em muitas ocasiões de modo muito beligerante –com acusações, denúncias a instituições superiores ou até penas de cárcere-, confirmando a dimensão de luta a que aludia Bourdieu. Do outro ponto de vista, mais uma condição para falarmos de “tomadas de posição” é estas acontecerem no espaço público, adquirindo a suficiente ressonância para provocar efeitos no campo. Poderia-se aduzir que os plenos municipais decorrem num espaço institucional fechado, no entanto pelo seu elevado grau de oficialidade –dado que as decisões tomadas passavam a ganhar um caráter de norma- eram de domínio público e por isso deviam ser registradas na documentação oficial, nos livros de acordos municipais, e cuidadosamente guardados nos arquivos municipais –nem por acaso estes expedientes costumam ser dos melhores conservados nestes fundos municipais-.

eletivos que faziam parte de importantes linhagens nobres da cidade, como certificou a bibliografia secundária²³⁶.

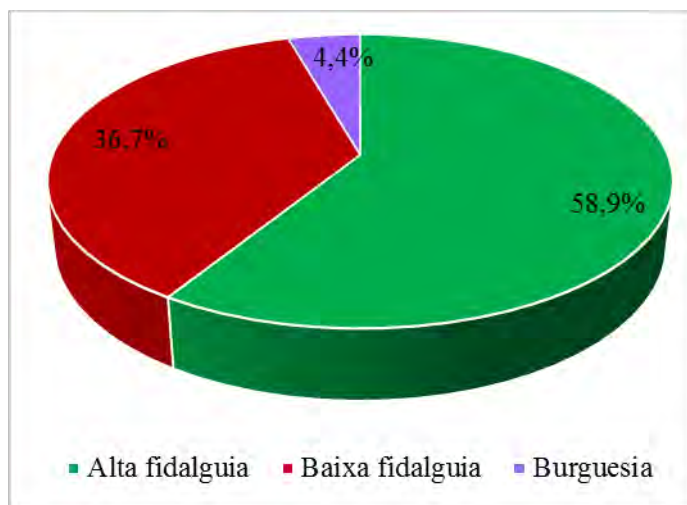
6.2.1. O comportamento nas votações municipais sobre teatro

Abordaremos, em primeiro lugar, umha análise do grupo da alta fidalguia. Os dados que nutrem a nossa base de dados som o resultado dumha resposta binária -favorável ou desfavorável- dada por cada agente individual municipal em resposta às solicitudes enviadas polas companhias espanholas e italianas aos governos municipais do Ferrol e da Corunha.

A alta fidalguia

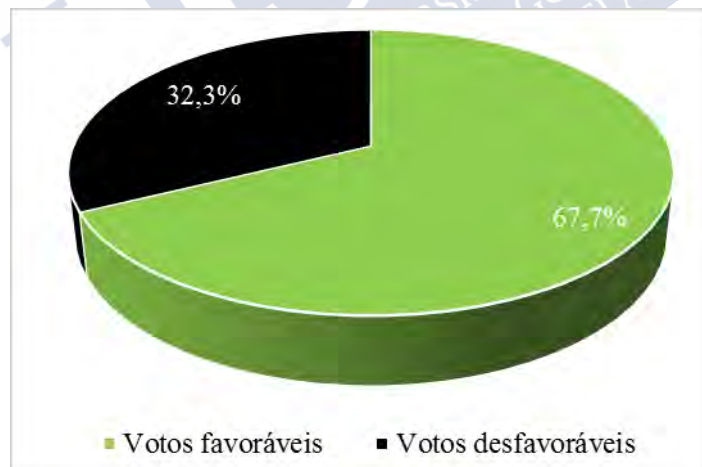
Umha primeira questom de interesse e que já aponta dinâmicas diferenciadas por grupo é a participaçom. O conjunto dos votos individuais emitidos sobre a concessom de licenças teatrais foi de 158 votos. Partindo deste número total, as percentagens de participaçom de cada grupo social dominante indicam que o grupo mais ativo, de entre os agentes capitulares que emitírom votos, foi de modo diferencial a alta fidalguia, com 58,9% de participaçom –que se concretizam em 93 votos computados-. A umha distância considerável ficou a baixa fidalguia –com umha percentagem de 36,7% -58 votos- e com umha participaçom marginal de 4,4% o grupo da burguesia -com apenas 7 votos-. A questom da participaçom resulta vital para compreender o envolvimento de cada sub-grupo, assim como para ponderar com maior exatidom o seu nível de aceitaçom dos espetáculos teatrais, por isso sempre calcularemos as percentagens em funçom do número de votos emitidos por cada grupo. Por outro lado, estes dados corroboram a conveniência metodológica de termos segmentado dous grupos dentro da fidalguia, ao distinguir-se umha dinâmica diferenciada, como se pode observar no seguinte diagrama:

²³⁶ Um caso deste tipo foi o de **Francisco Somoza de Monsoriu**. Ainda ocupando nos primeiros anos da nossa pesquisa regimentos eletivos, sempre com umha duraçom limitada de dous anos, a partir do ano 1776 ganhou um regimento perpétuo no concelho, em conformidade com o alto capital simbólico da sua casa e que ele próprio fora acumulando. Isto último somado aos diferentes cargos e distinçoms que detentou na sua vida -que desenvolveremos numha entrada particular- confirmam o seu inserimento no sub-grupo da alta fidalguia. Numha situaçom mui próxima estava o agente **Antonio Sánchez Boado y Salazar**. Este ocupou sempre na câmara corunhesa cargos menos relevantes, como procurador personero e regedor bienal, ainda procedendo dumha família da alta nobreza corunhesa, os “Sánchez de Boado”, referidos por Tarrío (1998: 140-142). Coincide com esta posiçom social os seus postos como advogado da Real Audiencia del Reino de Galicia e como fiscal do Santo Oficio. Neste mesmo grupo devemos incluir também a **Antonio Pedrosa y Somoza**. Este sempre detentou cargos de regedor bienal na Corunha, porém foi etiquetado como “alta fidalguia”, ao termos em consideraçom que integrava a diretiva original da “Real Academia de Agricultura” da Corunha (Tettamancy y Gastón, 1994 [1900]: 286); ou por fazer parte do Real Consulado com o título específico de “Caballero hacendado”, junto a outros agentes acreditados como da alta fidalguia e alguns deles com regimento perpétuo (veja-se *Almanak mercantil...* de 1799 e 1808). Um razonamento semelhante foi aplicado com o agente **Antonio María Osorio y España**, identificado como “Caballero hacendado” ligado ao Real Consulado nos *Almanak mercantil...* de 1800, 1802 e 1808. Para além disto, a família dos “Osorio”, dum lado, e a dos “España”, do outro, fõrom apontadas por Tarrío (1998: 140-142) como membros da nobreza mais distinguida da Corunha; todo isto apesar de este agente ocupar sempre regimentos eletivos bienais. Um caso que nos provoca mais hesitaçoms é o do agente **Bernardo del Río**. Embora toda a sua vida ocupasse regimento de natureza eletiva (como “diputado del común”, deputado de abastos e regedor bienal) e nom se unisse às instituiçoms reformistas que operavam na Corunha nem fosse citado como “Caballero hacendado”; a família “Del Río” foi assinalada por Tarrío (1998: 140-142) como umha das famílias nobiliárias corunhesas de maior avoengo e, por este motivo, assim o incluímos no sub-grupo da “alta fidalguia”.

Gráfico 22. Taxa total de participação nas votações de cada grupo social dominante (em %):

Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

No que respeita ao sentido destes votos emitidos pela alta fidalguia, interessa-nos colocar em destaque o seu carácter maioritariamente favorável à consolidação da atividade teatral e operática, como se pode verificar no seguinte gráfico:

Gráfico 23. Taxa de aprovação e denegação nas votações da alta fidalguia (em %):

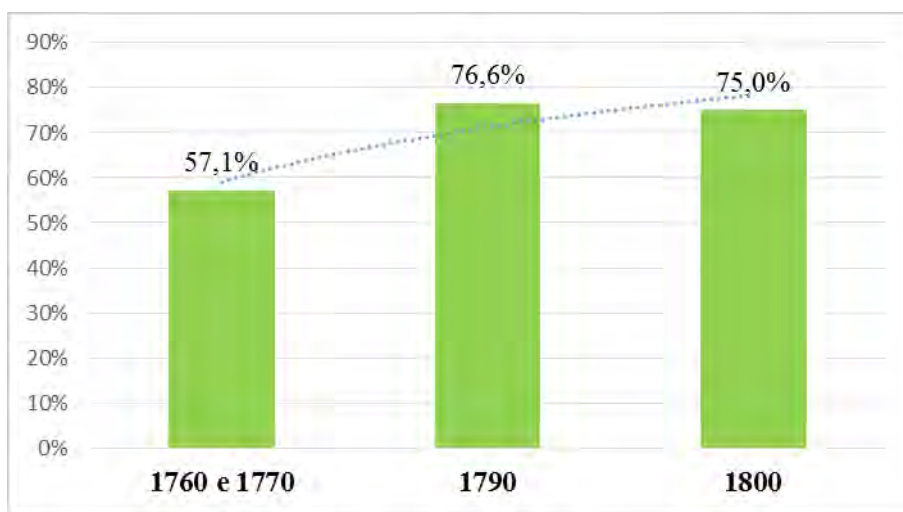
Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

A percentagem de votos positivos ponderada segundo o número de votos realizados é de 67,74% -63 votos favoráveis sobre os 93 votos totais emitidos pela alta fidalguia-, mui superior à percentagem de votos negativos, de 32,26% -30 votos desfavoráveis sobre o conjunto dos 93 votos dados-, duplicando, portanto, a percentagem de aprovação à de denegação neste sub-grupo. Como desenvolveremos no ponto específico dedicado à baixa fidalguia, a taxa de aceitação da atividade teatral e operática foi muito mais moderada nos representantes da fidalguia menor. Por outro lado, em torno das votações desfavoráveis da alta fidalguia pode ser introduzido um elemento analítico que matiza ainda mais estes resultados. Dous agentes,

Francisco Somoza de Monsoriu e Bernardo del Río, concentravam com os seus 12 votos negativos, 40% dos votos desfavoráveis do sub-grupo da alta fidalguia. Estes agentes, como demonstraremos, leváram a cabo umhas trajetórias políticas que se desviavam dos comportamentos maioritários no grupo da alta fidalguia polo seu maior ceticismo com a atividade teatral.

A evolução, organizada por décadas, das dinâmicas de voto confirmam umha tendência de apoio teatral e operático da alta fidalguia, sempre estável e intensificado à medida que nos aproximamos ao final do século XVIII:

Gráfico 24. *Evolução da taxa de aprovação nas votações da alta fidalguia (em %):*



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

Desagregadas as cifras de aprovação por décadas encontramos-nos com que a percentagem de votações favoráveis da alta fidalguia na breve década de 1760 –que começa em 1768- e na década de 1770 supera por pouco a percentagem de votos negativos, atingindo 57,1% de aprovação –especificamente este grupo emitiu 24 votos favoráveis sobre 42 votos totais neste período. Assim pois, mais da metade dos votos efetuados pola alta fidalguia dirigírom-se a impulsionar a continuidade da atividade teatral e operática. A década de 1780 nom foi incluída porque neste trecho temporal nom tivo lugar nengumha votação que fosse discutida e votada individualmente –as poucas solicitudes de licença fõrom respondidas por consenso polas maiorias capitulares-, por isso nom contamos com dados para este período sobre comportamentos de voto dos vários grupos sociais representados. Esta circunstância estivo motivada polo grande descenso no número de solicitudes de licença pola inoperatividade dos coliseus públicos para acolher espetáculos. Apesar de que na década de 1760 e 1770 a percentagem de votos favoráveis já superava os desfavoráveis, foi na década de 1790 quando tivo lugar umha maior transformação nas dinâmicas de voto, incrementando o índice de aprovação da alta fidalguia em mais de 20 pontos percentuais. Este sub-grupo deu 36 votos favoráveis sobre os 47 votos totais que emitiu neste período, atingindo 76,6% de percentagem favorável à concessom de licenças (mais de 7 de cada 10 votos que efetuárom eram favoráveis à aprovação de licenças). Na década de 1800 manteve-se a progressom, embora com um irrelevante descenso de dous pontos percentuais, correspondendo a este sub-grupo umha percentagem favorável de 75%. Mas, a respeito desta década os dados resultam menos

confiáveis pelo menor tamanho da amostra ao proceder dum único pleno municipal que foi dedicado exclusivamente a discutir a concessão dumha licença (nele participáram 4 agentes da alta fidalguia e 3 deles votáram positivamente).

A confrontação destas percentagens com as percentagens gerais de aprovação por concelho –examinadas no capítulo quarto-, que não discriminam por grupo social, assinala que os resultados por concelho são mais positivos, enquanto que os resultados calculados atendendo às votações individuais de cada grupo –e isto afeta também à baixa fidalguia- são mais pessimistas em termos de apoio teatral. Isto tem uma fácil explicação pois as percentagens gerais de aprovação por concelho procedem dos dados do acordo final decidido, tanto nos plenos em que existiu discussão quanto naqueles em que houve consenso. Os resultados por grupo social são tidos de acordos em que normalmente existiram discrepâncias e em que era mais frequente que existissem votos negativos, enquanto que era mais fácil que os acordos por consenso foram porque a maioria municipal era proclive à concessão da licença.

Como complemento, incluiremos a variável do tipo de companhia que solicitava a licença e o modelo repertorial encenado:

Gráfico 25. Taxa de aprovação e denegação das companhias italianas pela alta fidalguia (em %):

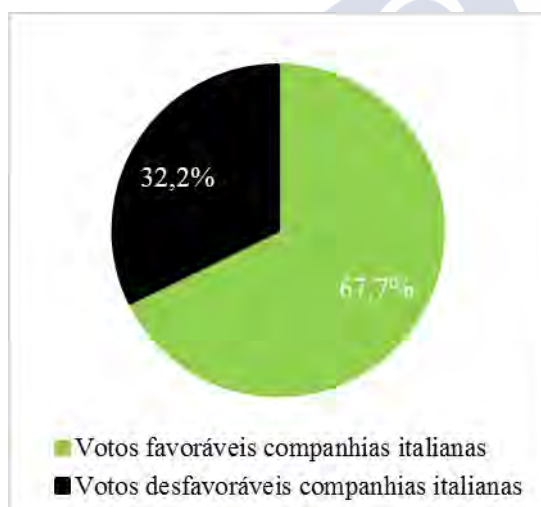
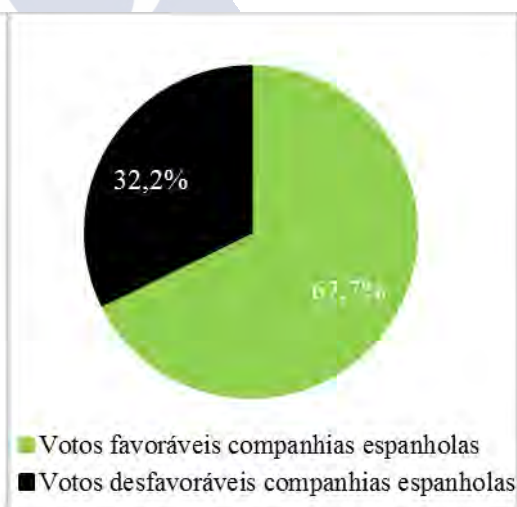


Gráfico 26. Taxa de aprovação e denegação das companhias espanholas pela alta fidalguia (em %):



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

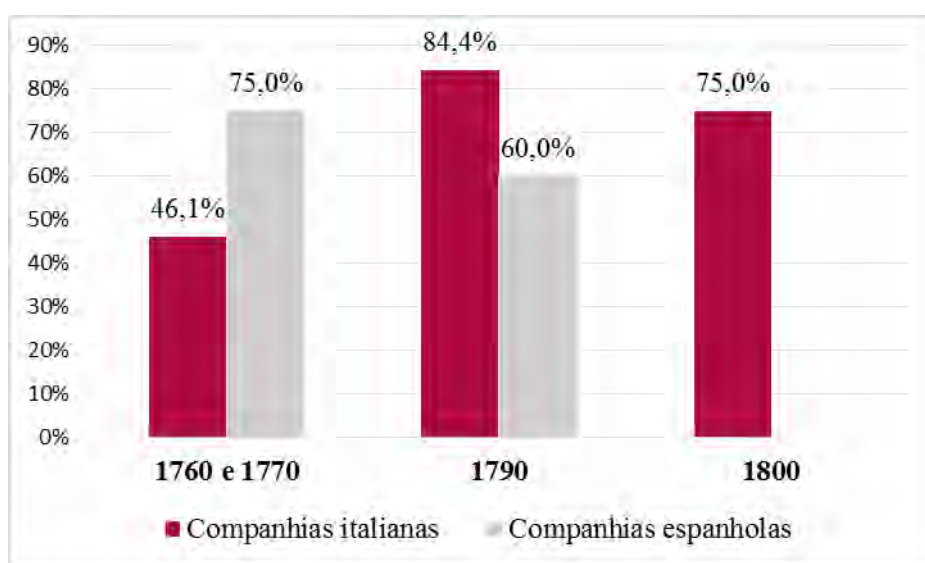
Antes de passar à análise, queremos realizar apenas o lembrete de que o modelo repertorial italiano era o central e mais valorizado nos campos teatrais europeus, mas também foi alvo dumha maior desconfiança que se alimentou como resultado dos discursos religiosos que o colocavam como um repertório moralmente mais perigoso do que o repertório teatral espanhol. No entanto, apesar dos elementos implicados é interessante que a percentagem de aprovação e recusa dentro deste grupo seja exatamente o mesmo para estes dois tipos de companhias e modelos repertoriais.

As companhias italianas receberam 20 denegações no total -de 62 votos totais que foram emitidos a respeito das suas solicitudes-, do que resulta uma percentagem de 32,2% de desaprovação. As companhias espanholas receberam um número menor de votos

desfavoráveis -10 votos-, mas o número de solicitudes de licenças votadas para estas companhias foi menor -31 votos- em relação com as solicitudes discutidas para as companhias italianas; de aí que o resultado final de desaprovação em percentagem coincida em 32,2%. Em suma, sem importar o fator do tipo de companhia, o coletivo da alta fidalguia caracterizou-se por oferecer uma taxa mui elevada de votos favoráveis para a concessão de licenças, uma percentagem de aprovação de 67,7%.

Dos dados anteriores poderíamos inferir que a política teatral da alta fidalguia não diferia em função do tipo de companhia e modelo repertorial encenado e que este parâmetro analítico não era pertinente. Mas, apesar desta coincidência em percentagens, a variável temporal vai-nos fornecer um resultado mais matizado, como se pode verificar nos seguintes diagramas:

Gráfico 27. *Evolução da taxa de aprovação nas votações da alta fidalguia por tipo de companhia (em %):*



Nota sobre a elaboração: Não se incluíram os resultados da década de 1800 para as companhias espanholas nem tampouco no que respeita à década de 1780 para os dois tipos de companhias, veja-se esclarecimento correspondente no corpo do texto. Fonte: elaboração própria.

Podemos interpretar as gráficas anteriores à luz da percentagem de desaprovação. No que respeita às primeiras décadas analisadas, os últimos anos do 1760 e a década de 1770, os representantes da alta fidalguia conferiram 14 votos negativos para companhias de ópera italiana -do conjunto de 26 votos totais deste tipo-, resultando uma percentagem de 53,8% de denegação, isto é, superando a tendência negativa à positiva no que atende às companhias italianas. Esta percentagem cai notavelmente nas décadas posteriores. No que concerne à década de 1790 a alta fidalguia só respondeu desfavoravelmente a 5 solicitudes de licença do conjunto de 32 votações, como resultado disto obtemos uma percentagem ínfima de desaprovação de 15,6%, portanto, tendo lugar um ascenso extraordinário no índice de aprovação, que chegou a ser de mais de 80%, concretamente 84,4%. Das escassas 4 votações sobre solicitudes de companhias italianas que efetuaram integrantes da alta fidalguia na década de 1800, os representantes da fidalguia maior forneceram um único voto negativo, do qual se deduz que o seu índice de renúncia com as companhias italianas era de 25%. Continuavam

oferecendo, portanto, um índice mui elevado de anuência com as *troupes* italianas, de mais de 70%, embora este se tivesse corregido levemente.

A propósito das companhias espanholas²³⁷, na década de 1770 estas recebem da alta fidalguia unicamente 4 votos desfavoráveis de 16 votos emitidos, portanto a sua taxa de denegação neste período foi de 25%,. Ora bem, na década de 1790 esta percentagem tam baixa de recusa sobe significativamente até 40%. Ao contrário do que acontecera com as respostas para as companhias italianas –as companhias cómicas espanholas obtivérom deste sub-grupo 6 respostas desfavoráveis de 15 votações-, o que fijo com que as cifras de aprovaçom –de 60%- continuassem sendo maiores às de denegaçom, mas por umha diferença menos avultada. Parece-nos mui relevante a dinâmica de mudança que mostra o diagrama, que é dumha tendência a umha menor popularidade das companhias cómicas espanholas conforme se achega a viragem do século e umha melhora para as formaçons operáticas.

À luz destes dados, verifica-se como mui produtiva a introduçom da variável temporal por décadas, pois se inicialmente as percentagens totais de aprovaçom e desaprovaçom assinalaram umha distribuiçom perfeitamente equitativa do voto entre estes dous tipos de companhias - empatado em percentagem-, a distribuiçom destas cifras por décadas deita luz quanto à evoluçom das políticas teatrais. Assim também foi reveladora a aplicaçom do fator do tipo e procedência da companhia. Neste sentido, embora o gráfico 24. sobre a evoluçom da aprovaçom de licenças, sem discriminar por tipos de companhias, apontasse para um ascenso constante na emissom de votos positivos (lembramos que na passagem da década de 1770 à década de 1790 a percentagem de aprovaçom ganhara vinte pontos percentuais); a introduçom da variável por tipo de companhia indica que, por exemplo no que respeita às companhias espanholas, estas nom fõrom tam favorecidas polos agentes da alta fidalguia conforme nos achegamos ao final do século, como analisaremos.

Assim sendo, a imensa maioria de respostas negativas dirigidas às companhias italianas estava concentrada na década de 1770. Este comportamento refratário com a ópera italiana coincide com o período de maior desconfiança a propósito das companhias italianas, provocado pola relaçom conflituosa do concelho corunhês com Nicolà Setaro. Ora bem, a partir da década de 1790 esta percentagem tam tímida de aprovaçom dobra-se. Neste sentido, ao compararmos com a cifra geral de aprovaçom de licenças da alta fidalguia nesta década analisada (veja-se gráfico 24.), esta resulta ser algo mais moderada, de 76,6%, de tal jeito que sabemos que esta cifra mais atenuada tivo como responsável a incidência dos votos para as formaçons cómicas espanholas. É importante notar que a percentagem de desaprovaçom poderia ser ainda mais contundente se tivermos em conta que dessas cinco votações negativas quatro delas som emitidas polo agente Francisco Somoza de Monsoriu, especialmente beligerante contra as óperas italianas, o que analisaremos na próxima epígrafe. Quanto à última década examinada, em 1800 a percentagem de voto favorável para as companhias operáticas manteve-se em números altos com umha ligeira correçom, em particular em 75%. Mesmo assim, cumpre salientar a este respeito o tamanho tam reduzido da amostra para esta década.

²³⁷ Cabe realizar um esclarecimento relevante. Nom incluimos a valoraçom de votações da alta fidalguia sobre companhias espanholas referentes às décadas de 1760 e 1800 porque estas nom se produzirom. Nos escasos anos examinados anteriores a 1770 nom se recebeu nem no Ferrol nem na Corunha solicitudes procedentes de companhias cómicas espanholas, pois no ano 1768 e 1769 monopolizava a companhia de Nicolà Setaro este macro-espaco teatral, fazendo uso do coliseu que ele próprio construira. No que concerne à década de 1800 fõrom, com efeito, discutidas numerosas solicitudes de licença espanholas, concretamente um total de 21 solicitudes de licença, das quais so em 4 casos fõrom recusadas. Contudo, em todas estas tramitaçons de licença existiu um consenso absoluto das maiorias capitulares, nom sendo individualizado o voto e nom podendo, em lógica, atribuir diferentes posiçons em funçom do grupo social de cada agente do poder.

Portanto, se inicialmente com efeito se gerara entre a alta fidalguia um sentimento de desconfiança com as companhias italianas, este vai remitindo com o tempo, ao ponto de as cifras de aprovação serem invertidas, atingindo nas últimas décadas uma percentagem elevadíssima de mais de 80% de sucesso. As companhias de comédia espanhola correm a sorte contrária. Mantêm uma maior estabilidade nos seus apoios, como veremos na análise mais qualitativa, mas de modo geral a sua curva de apoio da parte da alta fidalguia é descendente, passando de 75% de aceitação a 60%.

Análise qualitativa das votações e depoimentos da alta fidalguia

Os resultados quantitativos estabeleceram uma base analítica suficiente para dar conta das dinâmicas de votação da alta fidalguia, mas estes ganharam em matizes analíticos com o exame das intervenções dos representantes deste sub-grupo nas assembleias municipais. Com tal fim estudaremos, em primeiro lugar, uma série de trajetórias significativas de representantes da alta fidalguia com regimentos perpétuos na câmara municipal da Corunha e a partir delas determinaremos quais as lógicas que explicam as políticas teatrais deste grupo social dominante.

Desde a primeira década analisada de 1770 detetamos fortes apoios à diversão teatral e operática em representantes da alta fidalguia corunhesa. A trajetória política municipal do regedor perpétuo da alta fidalguia **Onofre Bermúdez de Castro y Ojea**²³⁸ deu conta disto, começando em 1770 na primeira votação em que interveio com um voto positivo à admissão da companhia de óperas de Nicolà Setaro. Embora a maioria capitular votasse desfavoravelmente apelando ao “Calamitoso del tiempo, su pobreza y mendiguez de este pueblo en este año como hes a todos Notorio y no se puede ocultar” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1770. 19 de Abril. Fólio 35verso. Cota: C- 60); Onofre Bermúdez aduziu no seu depoimento que os benefícios que podia trazer a atividade operática eram superiores para o povo ao afastá-los da ociosidade, como recomendam os regulamentos da Coroa:

Y el señor don Honofre Vermudez dijo que respecto las diversiones publicas suelen ser el medio de separar la jubentud y las personas desocupadas de los pueblos, de la oziosidad madre de todos los Vicios, Cuia Ydea se alla apoyada con Reales determinaciones y abundando esta Ciudad de tanto numero de Jovenes Como alimentta su ociosidad en sus tropas, y òfizinas que componen sus yndibiduos el maior numero de Abitantes del pueblo de Cuia clase son los que regularmente Aman las diversiones Razionales sin mendigar de estraños ausilios,[j] ; Considera prezisas y de Justicia la lizencia que pretende Nicolas Setaro, [j] , y este hes su Botto (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1770. 19 de Abril. Fólíos 35verso-36frente. Cota: C- 60).

Ainda superando em número os votos negativos aos positivos, o discurso do regedor Onofre Bermúdez foi decisivo porque conseguiu convencer ao alcalde maior de autorizar a

²³⁸ Contamos com escassa informação da trajetória de Onofre Bermúdez de Castro y Ojea. Sabemos que procedia da alta fidalguia pelo facto de detentar um dos regimentos perpétuos mais antigos, tendo até realizado as funções de alcalde maior em certos plenos municipais: “el señor don Honofre Vermudez Rexidor perpetuo, y de los mas antiguos que Concurrén que Como tal haze de Justizia por Yndisposizion del señor Alqalde maior” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 24 de Outubro. Fólio 145verso. Cota: C-61). Para além disto, era regedor perpétuo por intermediação da própria Condessa de Lemos, Grande de Espanha, prova do seu capital político (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 66frente. Cota: C- 63).

concessom da licença, apoiando-se no depoimento do regedor perpétuo e fazendo com isto oscilar o acordo final em virtude das suas competências executivas (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1770. 19 de Abril. Fólios 35verso-36frente. Cota: C- 60). Quatro anos mais tarde revalidou a sua defesa da atividade teatral, dirigindo-a desta vez em favor da companhia de volantins de Félix Ortiz Carbonero, que pretendia encenar durante o período de Quaresma. Como é sabido, por motivos religiosos era colocada em questom a admissom de encenaçons teatrais neste tempo, de aí que o seu voto favorável, que foi referendado por outro regedor perpétuo, Manuel Agustín Carrillo y Niebla e polo alcalde maior, entre outros capitulares, fosse ainda mais sintomático do seu compromisso com o fomento teatral (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólios 15frente-16frente. Cota: C- 63). Mais ainda, nesta juntança municipal nom somente se discutira a concessom da licença teatral, mas também um empréstimo de 12.000 reais para as despesas da companhia, decisom a que aderírom os mesmos agentes capitulares (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólios 16frente-19frente. Cota: C- 63). Evidencia este compromisso o facto de esta autorizaçom teatral ser finalmente anulada com motivo da intervençom do procurador geral eletivo, Francisco Antonio Sanjurjo Montenegro (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 17 de Fevereiro. Fólios 20verso-21frente. Cota: C- 63). A única exceçom na trajetória de apoios continuados conferidos por Onofre Bermúdez tivo lugar no quadro do debate sobre a aprovaçom da permissom para a companhia operática italiana de Alfonso Nicolini começar a encenar (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 26 de Maio. Fólio 54frente-56frente. Cota: C- 63). Nesta ocasiom o regedor perpétuo preferiu optar por denegar a licença teatral, mas deve ser considerado que esta era a primeira vez que umha formaçom operática italiana chegava à cidade logo do conflituoso relacionamento do governo municipal com a companhia de Nicolà Setaro, que, por sinal, era sogro de Nicolini. A propósito deste pleno, os poucos capitulares que aprovárom a concessom da licença eram todos eles agentes com regimentos perpétuos, como **Nicolás Riazós y Henríquez**²³⁹ integrantes da alta fidalguia corunhesa (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 60frente-60verso. Cota: C- 63). Este último, para além de regedor perpétuo, ocupava a funçom no concelho de “alférez mayor”, o que lhe permitia assumir beneficios políticos e simbólicos específicos, como o privilégio de portar o “pendón” ou estandarte real e de sentar numha cadeira destacada nas assembleias municipais; o que resultava umha garantia da sua adscriçom ao grupo da alta fidalguia.

Nestes primeiros anos tivo lugar também a primeira intervençom do regedor perpétuo e membro da alta fidalguia, **Manuel Agustín Carrillo y Niebla**²⁴⁰, incentivando a atividade teatral. Em 1770 apoiou o comunicado do novo Capitám general, o Marquês de Tremañes no qual se urgia a Nicolà Setaro a edificar um novo coliseu para a encenaçom das óperas e das

²³⁹ Temos escassa informaçom da sua trajetória, porém, sabemos que pertencia à alta nobreza corunhesa, como prova o regimento perpétuo que detentava e o posto de alferes maior no concelho. Derivado do *status* político deste posto, a partir de 1780 assimilou de modo intermitente as funçons de corregedor interino. É sabido que faleceu no ano 1783 porque a sua defunçom foi anunciada de modo oficial, em vista dos seus méritos políticos, no pleno do 31 de Julho de 1783.

²⁴⁰ Manuel Agustín Carrillo y Niebla foi referido inicialmente na documentaçom municipal de 1771 como regedor bienal mas posteriormente a partir de 1772 é citado como “regidor antiguo” nos sucessivos plenos em que participa, de modo ativo e continuado durante toda a década de 70. Seguiremos a partir de aqui a Meijide Pardo (1982). Tivo a ocupaçom de advogado e como tal exerceu na instituicom da Igreja como “Abogado decente de la Curia”, assim como na Armada, como “Asesor de Artilleria”, ocupando um cargo de funcionário nesta instituicom militar, ao assessorar legalmente o corpo de artilheria num julgado específico. Em 1790 foi citada nas atas municipais a notícia da sua defunçom, fenómeno que certifica a relevância da sua posiçom no campo do poder (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*).

comédias (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1770. 27 de Outubro. Fólhos 95frente-96frente. Cota: C- 60). Mais ousada ainda foi a açom pola qual, por canais completamente extraoficiais, procurou proteger os interesses da companhia italiana de Nicolà Setaro (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 16 de Janeiro. Fólhos 8frente-10verso. Cota: C- 62). Incumprindo a normativa, assinou fora da sede municipal umha aprovaçom para incrementar o preço dos bilhetes da ópera italiana, que foi impulsionada polo alcalde maior na altura e igualmente subscrita polo regedor bienal Luis Martínez. Levando a cabo este procedimento assumiu importantísimos riscos, como o de ser denunciado e até inabilitado por causa desta irregularidade. Como temos avançado, em 1774 fijo parte da minoria de capitulares que apoio a concessom da licença teatral a Félix Ortiz Carbonero no período litúrgico da Quaresma (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólhos 15frente-16frente. Cota: C- 63) e também realizou um depoimento individual pedindo a concessom do financiamento económico a companhia e solicitando que fossem suavizados os “escrupulosos requisitos” ligados ao empréstimo (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólhos 17frente. Cota: C- 63). Por último, em 1778, tivo lugar umha álgida discussom plenária em volta da concessom da licença para a companhia de Alfonso Nicolini e Nicolàs Ambrosini, que dividiu a corporaçom em dous sub-grupos e com motivo da falta de acordo, a decisom tivo que ser adiada e tomada num novo pleno (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 10 de Março. 30verso-31frente. Cota: C-66; A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 24 de Março. Fólho 36frente-39frente. Cota: C-66). Este foi um pleno decisivo porque a classificaçom dos capitulares, ora no grupo dos apoiantes ora nos reticentes à concessom da licença, manteve-se nos seguintes debates, provando a polarizaçom da câmara e a intensidade das discussoms em matéria teatral. Em coerência com as suas votaçons precedentes Manuel Carrillo votou em favor da licença para a companhia italiana, apesar de ter matizado que, com atençom nas últimas comunicaçons do Consejo de Castilla, preferia a admissom das companhias cómicas. Mas, nom existindo esta opçom, colocou que deviam ser aceites as óperas italianas porque sempre devia estar garantida a diversom teatral na cidade (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 24 de Março. Fólho 36frente-39frente. Cota: C-66).

Precisamente, nestas duas últimas sessoms plenárias de 1778 foi nas quais inaugurou as suas intervençons em política teatral o regedor perpétuo, o **primeiro Marquês de Almeiras, Antonio Vicente Zuazo Mondragón y Ron**²⁴¹, regedor perpétuo na cidade, representante da alta fidalguia titulada espanhola e que mostrou um apoio constante à diversom das óperas que atravessou o decénio de 1770 e continuou no 1790. Na primeira junta municipal do 10 de Março de 1778 o Marquês de Almeiras afirmou o seu apoio pleno a aprovar a licença para a companhia de Nicolini e Ambrosini, indicando que “por todas las razones dichas” este tipo de diversom era “precisa e indispensable” para Corunha e introduzindo novos argumentos em favor da ópera italiana como a preferência da coletividade militar por este modelo repertorial (A.M.C.

²⁴¹ O primeiro Marquês de Almeiras, Antonio Vicente Zuazo Mondragón y Ron nasceu na Corunha o 20 de Março de 1732 e morreu na mesma cidade o 14 de Janeiro de 1798. Para além do título nobiliário, ganhou em 1779 segundo González López (1977: 258) e do seu marquesado, que foi oficializado concretamente em 1798 (Rey Castela, 2015: 226), certifica a sua adscriçom à nobreza a posse do regimento perpétuo na cidade (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*). Foi integrante doutras instituiçons de poder de primeiro nível como a Junta del Reino de Galicia, como deputado pola Corunha nos anos 1775 e 1781 (Artaza Montero, 1993: 165). Recebeu também a importante distinçom de “Caballero de la Orden de Carlos III” (Vigo Trasancos, 2007: 71). Somado ao anterior, fijo parte de jeito pioneiro de diferentes instituiçons reformistas criadas na altura, como membro fundador da Academia de Agricultura de Galicia (Mejjide Pardo, 2001: 209) e como prior do Real Consulado da Corunha (Mejjide Pardo, 2001: 212), aliás, sendo um dos seus membros mais ativos (González Díaz, 1977: 259). Para além dos méritos citados, foi umha das pessoas que impulsionou a reconstruçom neoclássica da Torre de Hércules em 1791 (González Díaz, 1977: 259).

Goberno. Libros de actas de acordos municipais. Ano 1778. 10 de Março. 30 frente. Cota: C-66). Os seus argumentos fôrom aderidos polo também nobre Nicolás Riazós y Henríquez, que expressou a sua ‘conformidade’ com o parecer do primeiro Marquês de Almeiras (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais.* Ano 1778. 24 de Março. Fólhos 36 frente-39 frente. Cota: C-66). Umha vez superado o impasse da década de 1780, este representante da alta fidalguia participou novamente num debate municipal quanto ao estado ruinoso do coliseu municipal que construía Setaro. Este agente inaugurou a assembleia com a posição mais ambiciosa, que considerava que o concelho devia custear a construção dum novo prédio, erguido ao lado da casa do Consulado, portanto, vinculado espacialmente com umha instituição de espírito ilustrado (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais.* Ano 1791. 22 de Março. Fólhos 73 frente-75 frente. Cota: C-75). A sua posição foi de máximos já que as demais posições recomendavam a reforma do prédio, umha operação muito menos custosa e que foi finalmente a aprovada pela maioria capitular, existindo até posições mais prejudiciais com a prática teatral, como a que defendia a conversão da casa de comédias num prédio com outra função social de natureza assistencial. Em consequência, e apesar dos problemas de financiamento pelos que passava a fazenda local, o Marquês de Almeiras preferiu reivindicar a opção que mais investia na diversão teatral. Esta política teatral continuou em toda a década de 1790 já que em todas as votações em que participou neste período sempre foi advogando por incentivar a oferta teatral e, especialmente operática (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais.* Em 1795 efetuou a sua tomada de posição mais relevante, ao unir-se ao grupo de regedores perpétuos que se mostrava desconforme com a interpretação realizada pelo procurador personero, Juan Martín Fernández, integrante da baixa fidalguia, dumha resolução real, que aconselhava desterrar a companhia operática de Alfonso Nicolini pela sua condição de estrangeiros. Deste modo chegou a argumentar contra a medida num depoimento individual, indicando “en este Pueblo la de operas [...] no ha resultado rumor ni desasosiego publico”, acrescentando que o Consejo de Castilla permitira em todos os anos anteriores esta atividade e que, aliás, a cidade escolhera admitir à companhia mais “adaptable al gusto del publico” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais.* Ano 1795. 22 de Outubro. Fólhos 84b frente-84b verso. Cota: C-79).

Mais umha trajetória dilatada na defesa dos espetáculos de ópera no governo municipal foi a do nobre e regedor perpétuo **Antonio María de Lago y Codrecho**²⁴². Como acontecera com o Marquês de Almeiras, as tomadas de posição sobre teatro deste regedor também se iniciaram no dividido pleno do 10 de Março de 1778. Este regedor perpétuo ofereceu o seu voto positivo à companhia de Nicolini e Ambrosini e, além do mais, realizou umha apologia das virtudes do teatro musicado. Contrariamente aos pareceres, predominantes até daquela, que invocavam a laxidão moral da ópera italiana, Antonio María de Lago apelou para a maior conveniência moral deste espetáculo para a juventude militar corunhesa. Assim, indicou que achava “por mas conveniente la obpera Ytaliana que la comedia Española segun hasta aqui se ha representado, y malas educaciones que causo en la jubentud, lo que no corre tanto peligro con un teatro

²⁴² Antonio María de Lago y Codrecho pertencia à alta fidalguia corunhesa, funcionando como indicador o facto de que detentasse um regimento perpétuo no concelho, de que aparecem registos nos livros de acordos desde 1777 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais.* Ano 1777. Cota: C-65), assim como ocupou o cargo de corregedor interino de modo temporário (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais.*). Por outro lado, a sua condição de nobre fica acreditada igualmente pela sua pertença à Junta do Reino de Galicia como deputado representando a cidade corunhesa no período 1793-1794 e mais em 1806, cargo vetado a qualquer indivíduo que não procedesse da alta nobreza (Artaza Montero, 1993: 166-167). Prova do seu capital político foi a sua seleção ao lado doutros regedores perpétuos como integrante da Junta de Polícia criada em 1791 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais.*). O elemento diferencial a respeito doutros regedores fidalgos foi que dedicou boa parte das suas atividades económicas ao comércio colonial com América (Alonso Álvarez, 1986: 178), prática que se começava a normalizar entre a fidalguia galega. No entanto, o habitus em que o situamos é, por família e por educação, claramente fidalgo.

Musico objeto puramente del oydo mas que de las pasiones de animo” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 10 de Março. 30verso. Cota: C-66). No decénio de 1790 fortaleceu a sua predisposição pola ópera italiana, incrementando a sua participação nos debates plenários sobre teatro. Nos primeiros anos desta década encontramos diferentes apoios favoráveis às formações operáticas italianas, em 1791, 1793 e 1795 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*). Em 1796 a sua defesa da ópera italiana foi ainda mais relevante por resultar minoritária num pleno que discutia uma licença para a companhia de Alfonso Nicolini e em que realizou um depoimento, acompanhando o regedor perpétuo Antonio María Varela y Sarmiento e o agente burguês Manuel Díez Tavanera em que indicaram que eram favoráveis à concessão da licença, “con tal que fuese correspondiente al decoro y circunstancias de esta Ciudad” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1796. 25 de Fevereiro. Fólio 19frente. Cota: C- 80). Já na década de 1800 persistiu na mesma estratégia política, como se observa no pleno que discutia a concessão da licença para a companhia de óperas e bailado de Antonio Chiaveri, em que defendeu a posição da autorização, ainda estando esta em minoria e por isso resultando vitoriosa (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1801. 23 de Abril. Fólio 196frente-197frente. Cota: C- 83). No entanto, a sua posição não era de máximos, dado que tivera em consideração as razões colocadas pela maioria capitular das dificuldades económicas pelas que passava a cidade e, atendendo a isto, realizou a proposta de limitar a concessão a dois meses, apesar de resultar inútil. Ainda no último ano examinado na nossa pesquisa, em 1806, como regedor municipal mais antigo teve que presidir um pleno em que se discutiu a continuação das encenações cómicas pela companhia de Bartolomé Alegre (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1806. 10 de Junho. Fólio 42frente-43verso. Cota: C- 84). Antonio María de Lago defendeu energicamente numa intervenção particular a concessão da licença, pressionando o conjunto da corporação neste sentido, apesar do delicado momento político após ter sido aprovado o luto oficial pela morte da Princesa de Astúrias.

Mais um regedor perpétuo da alta fidalguia com intervenções continuadas mui favoráveis à atividade operática, que se passaram na década de 1790, foi **Fernando Eliseo Freire de Andrade**²⁴³. No pleno do 18 de Outubro de 1791 encontramos a sua primeira votação, quando aprovou, coincidindo com a maioria capitular, a licença para a companhia italiana de óperas de Alfonso Nicolini (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 18 de Outubro. Fólio 111verso-112frente. Cota: C- 75). Revalidou este apoio à companhia italiana de óperas de Alfonso Nicolini –só ou em acompanhamento doutras troupes- nos anos de 1791, 1793 e 1795 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*). Este manifestou maioritariamente uma dinâmica de votação benéfica para as companhias italianas, porém, Freire de Andrade divergiu doutras tomadas de posição fidalgas não elaborando depoimentos individuais. Unicamente na última votação sobre teatro em que participou, no pleno do 23 de Abril de 1801, fize parte dum dos três capitulares que em minoria lutou pela concessão dumha licença para a companhia de óperas de Antonio Chiaveri, contra a ordem de expulsão recomendada pelo procurador geral à luz das provisões monárquicas (A.M.C. *Goberno. Libros*

²⁴³ Fernando Eliseo Freire de Andrade procedia dumha família da alta fidalguia corunhesa (Tarrío, 1998: 140-142). Em correspondência com isto, detentou um cargo de regimento perpétuo no concelho da Corunha e, além disto, ocupava o cargo de “alférez mayor” no concelho, o que assumia maiores competências políticas e simbólicas por trás do alcalde maior. Também exerceu o cargo de corregedor interino em vários plenos a partir de 1785, que evidencia a sua posição social e política preeminente na instituição municipal (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*). Tivo presença igualmente nas Juntas del Reino de Galicia como deputado pela Corunha nos anos 1788 e 1789 (Artaza Montero, 1993: 166) e fize parte de relevantes instituições de cunho ilustrado, tais como o Real Consulado da Corunha, na qualidade de “consiliario hacendado” (*Almanak mercantil...* de 1797); ou na Junta de Policía criada em 1791 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*).

de actas de acordos municipais. Ano 1801. 23 de Abril. Fólio 196frente-197frente. Cota: C- 83). Neste pleno, na sua qualidade de alferes maior do concelho, interveio individualmente, destacando os grandes perigos de nom contar com umha oferta operática (“constando al Esponente los muchos perjuicios que resultarán a los particulares y guarnicion de esta Plaza de la falta de diversion publica”), sugerindo entre estes riscos a prostituição ou os jogos de fortuna.

Mui simétrica à trajetória de Freire de Andrade foi a do regedor perpétuo da alta fidalguia, **Antonio María Varela Freire y Sarmiento**²⁴⁴. Em 1791 Freire de Andrade participou pela primeira vez numha discussom sobre a autorização da companhia italiana de Alfonso Nicolini, colocando-se do lado da alargada maioria de capitulares que votou positivamente, diante do único voto em contra de Francisco Somoza de Monsoriu (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 18 de Outubro. Fólio 112frente. Cota: C- 75). Este apoio à companhia foi renovado meses depois em 1791 e em 1795 à formação operática de Alfonso Nicolini e Carlos Barlancini para o período estival (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*). No ano seguinte teve lugar a sua primeira votação em que o apoio à companhia operática de Alfonso Nicolini obrigava-o a discrepar da maioria capitular reticente (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1796. 25 de Fevereiro. Fólio 19frente. Cota: C- 80). Aliás, no pleno já aludido sobre a possível expulsão por motivos de estrangeirice da formação operática de Antonio Chiaveri, colocou-se do lado da minoria que defendeu esta companhia e ainda realizou um depoimento individual, reivindicando a função económica que exercia a atividade operática financiando o organismo assistencial que era o Hospital de Caridade:

[j] añadiendo a los perjuicios que estos Señores [Antonio María de Lago e Freire de Andrade] manifiestan de no admitirse la opera ò otra qualquiera dibersion publica, que se presente, el visible al Hospital de la Caridad por quedar pribada esta obra pia de la Renta del Coliseo, y quarto por persona de entrada que le esta concedido por orden del Supremo Consejo (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1801. 23 de Abril. Fólio 197frente. Cota: C- 83).

A análise das trajetórias políticas mais destacadas de integrantes da alta fidalguia corunhesa exhibe um alto nível de proclividade e fomento da diversom teatral, e mui especialmente dos espetáculos da ópera italiana, mas mui especialmente das funções de ópera italiana, que coincidem com os resultados quantitativos. O exame quantitativo, lembremos, indicava umha elevada percentagem de apoio deste sub-grupo à diversom teatral e operática, de quase 70% de índice de aprovação de licenças com os seus votos e, com efeito, de aproximado 30% de respostas negativas (gráfico 23.). No entanto, nos anos de 1768 e 1769 e na década de 1770 a decisão de apoiar as companhias italianas de ópera resultava muito mais impopular, também para este sub-grupo. Podemos hipotetizar que esta relutância inicial foi provocada, em boa medida, por dous fatores já indicados no capítulo quarto, e que afetáram de modo mais marcante esta etapa histórica: a traumática relação do concelho da Corunha com o operista Nicolà Setaro –enquadrada nos primeiros anos de 1770- e que, por extensom, considerou a todas as companhias italianas como um grupo homogéneo com condutas potencialmente semelhantes às de Setaro; assim como a virulência nestes anos do discurso da Igreja contra as funções de

²⁴⁴ Quanto à trajetória de Antonio María Varela Freire y Sarmiento, este detentava um regimento perpétuo na cidade em virtude da sua condição de integrante dumha família da alta fidalguia corunhesa, de aí que aparecesse nos *Almanak mercantil...* de 1797, 1799, 1800, 1802 e 1808 como “caballero hacendado”. Também a sua linhagem, os Varela Sarmiento, foram referidos por Barreiro Fernández (1986: 249) como fazendo parte das principais famílias corunhesas de antigo, como parte dum reduzido núcleo dumhas trinta famílias fidalgas registradas em 1752 no Catastro de la Ensenada.

ópera italiana. Contudo, apesar da maior prudência no apoio, o sub-grupo da alta fidalguia segue sendo o que demonstrou um maior envolvimento a propósito desta oferta repertorial. Por exemplo na década de 1770 dez agentes da alta fidalguia dão votos positivos a companhias operáticas italianas, enquanto que este número desceu à metade se olharmos os apoios da baixa fidalguia. De qualquer jeito sim se observa uma progressão temporal na defesa das companhias de ópera, sendo que a percentagem de concessão de licenças para companhias italianas nestas décadas iniciais foi de 46,1% no sub-grupo da alta fidalguia (gráfico 27.). Porém, a aprofundação qualitativa nestes dados oferece-nos alguma chave interessante. Resulta útil reparar em que dos 14 votos desfavoráveis recebidos pelas companhias italianas nas décadas de 1760 e de 1770 procedentes de agentes da alta fidalguia, 4 deles devem ser atribuídos a Francisco Somoza de Monsorin e a Juan Vicente Villardefrancos, os quais demonstraram uma elevada hostilidade contra as companhias italianas, como estudaremos. Na década de 1790 tivera lugar uma relaxação do discurso religioso beligerante com as óperas, apesar do qual se originaram novos focos de desconfiança como era a condição estrangeira dos operistas com motivo da convulsa situação política na Europa da altura num momento de numerosas intervenções militares e casos de espionagem. Este último fator conferia um elevado valor político aos apoios conferidos pela alta fidalguia às companhias de ópera italiana. Com efeito, se as cifras de aprovação da alta fidalguia eram dum tímido 46,1% para as décadas de 1760 e de 1770, no decénio de 1790 estas passaram a ser de 84,4%, afirmando agora claramente a alta fidalguia a sua proteção das formações operáticas italianas (gráfico 27.).

Existe mais um dado quantitativo que resulta interessante colocar para compreender as dinâmicas políticas da alta fidalguia, como foram as altas cifras de participação deste sub-grupo nas assembleias municipais que discutiam a concessão dumha licença. A alta fidalguia foi o coletivo que interviu num maior número de votações teatrais, realizando 58,9% das votações, seguida a muita distância da baixa fidalguia com um índice de 36,7%, enquanto que a participação da burguesia foi praticamente irrelevante, com 4,4% no conjunto das votações em matéria teatral (gráfico 22.). Em consequência, os representantes da alta fidalguia sentiam-se muito interpelados pelas decisões referentes à atividade teatral. E, mais do que isto, é especialmente revelador como não tinham temor em se significar politicamente com votações e depoimentos individuais em debates plenários em matéria teatral especialmente disputados, como temos examinado na análise qualitativa.

Dentro desta categoria entra a atuação do regedor fidalgo Manuel Carrillo, quando, com a cumplicidade do alcalde maior, assinara fora da sede do concelho um documento que concedia um incremento nos preços das funções de Nicolà Setaro (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 16 de Janeiro. Fólios 8frente-10verso. Cota: C- 62). Esta decisão assumia várias transgressões aos consensos dóxicos, em primeiro lugar, por estar completamente proibido que se tomassem decisões sobre o governo da cidade —o que englobava a prática teatral— fora da instituição e dos rituais plenários, mas, em particular, pelo facto de esta ação enfraquecer o poder simbólico da instituição política do concelho e das assembleias municipais, como mecanismos oficiais de governo no âmbito local. Estes aspetos, de nenhum jeito menores, são evidenciados na resposta que ofereceu a corporação municipal corunhesa a este procedimento, que consideraram impugnador e desautorizador e por isso os seus autores foram gravemente punidos (o alcalde maior, por exemplo, chegou a ser ameaçado pela corporação municipal de ser afastado do posto). Mais uma conduta dum regedor fidalgo, que se desviou do sentido comum do período, foi a proposta do Marquês de Almeiras de executar um ambicioso projeto de construção dum novo coliseu, decidindo ignorar a grave situação económica pela que passavam os cofres municipais (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 22 de Março. 73verso-74frente. Cota: C- 75). Precisamente

nesta altura as comunicações da Coroa estabeleceram um estrito regime de estabilidade orçamentária dos governos municipais devido ao importante número de obras públicas que se desenvolvêrom nestes anos (hospitais, cemitérios, jardins públicos, reforma de ruas conforme aos novos modelos de higiene e urbanidade, etc.).

Mais um plano em que se verificou a ousadia da alta fidalguia na defesa das funções operáticas foi quando estas medidas iam contra resoluções específicas da Coroa ou contra o programa de ideias defendido por este organismo superior. Podemos referir a tomada de posição do regedor fidalgo Antonio María de Lago quando, em qualidade de presidente do pleno corunhês, insistiu em não suspender as funções de comédias da companhia de Bartolomé Alegre, apesar da recente morte da Princesa de Asturias (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1806. 10 de Junho. Fólio 42frente-43verso. Cota: C- 84). Antes do parecer do procurador geral e do personero –que foram escolhidos para realizar um informe específico, dado o carácter sensível do acordo–, resulta sintomático como o presidente em funções da assembleia, o nobre Antonio María de Lago, tentou orientar o acordo com o fim de que fosse favorável à continuação da atividade cômica. Com efeito, apresentou novos argumentos como à existência dum precedente, a autorização que em Madrid se concedera a restabelecer as funções de teatro (“fueron sin duda la Causa de que la superioridad las tubiese presentes para permitir en la Corte que trabajen los Comicos”) ou o estado de penúria em que se encontrava a companhia cômica espanhola (“por no ver en el estado maior de decadencia à la Compañia Comica siendo necesario que de lo contrario se entreguen à la mendiguez”) (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1806. 10 de Junho. Fólios 43frente-43verso. Cota: C- 84). Ainda nos parece mais revelador a este respeito que na própria ata ficara registrada esta pressom, ao ser indicado que Antonio María de Lago “insinuó a dichos señores esperaba manifestasen en Aucto su modo de pensar como lo ejecutaron” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1806. 10 de Junho. Fólio 42verso. Cota: C- 84). Doutro ponto de vista, consideramos que a oposição de vários regedores perpétuos no pleno do 23 de Abril de 1801 a aceitar a expulsom da companhia operática de Antonio Chiaveri, preferindo a interpretação mais arriscada dos regulamentos monárquicos em matéria de estrangeiros (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1801. 23 de Abril. Fólio 196frente-197frente. Cota: C- 83), fundamenta igualmente as transgressões dóxicas da alta fidalguia, quando estas fossem necessárias para fazer valer os seus interesses a respeito da atividade teatral. Portanto, confirma-se não apenas o afínco em preservar a atividade teatral pelos agentes da alta fidalguia, mas também a sua aposta por esta questom fijo-os não hesitar em assumir riscos políticos para o seu grupo derivados das impugnações dóxicas que temos visto.

Isto serve-nos para introduzir o que julgamos um dos traços principais do habitus da alta fidalguia e que se concretizou na sua política teatral, a sua capacidade de ação política mais livre e arriscada em favor dos seus interesses. Umha pergunta evidente paira nesta afirmação: por que este grupo decidia efetivar esta capacidade e impugnar umha série de consensos normativos. A resposta é, aparentemente, simples, porque *podiam*, porque tinham a capacidade de agir deste modo, cientes de que estes comportamentos, ainda comportando riscos, não seriam tão elevados como para serem penalizados e que se danificassem gravemente os seus capitais –social, político e simbólico–.

Para deitar luz sobre este fenómeno é imprescindível remeter novamente para a noção de Bourdieu (1991) de “*espace des possibles*”, que se pode definir como o espaço de que cada agente efetivamente dispom e é ciente disto para levar a cabo as suas tomadas de posição e que está subordinado à posição específica ocupada por cada agente no campo (Bourdieu, 1991: 19) e pelo habitus do tal agente. Bourdieu (1994) aplica a noção do ‘espaço dos possíveis’ no

sentido dum horizonte de possibilidades, de usos possíveis que afetavam a todos os agentes dum campo, transcendendo aos agentes individuais e explicando as suas escolhas, como resultado das determinações diretas da conjuntura económica e social, referindo-se a um ‘sistema de coordenadas comum’. A partir da análise das práticas dos grupos que têm a capacidade de tomar decisões sobre a gestão teatral, em virtude dos seus cargos na instituição política municipal, temos observado que, para além destas determinações que afetam por igual a todos os agentes do campo, temos reparado em que cada um dos grupos sociais dominantes, em função do seu habitus, dos seus capitais e das circunstâncias do campo têm uma maior ou menor capacidade para agir em volta da diversidade teatral e, sobretudo, para impugnar os consensos dóxicos. Deste ponto de vista, realizaremos esta adaptação própria deste conceito de Bourdieu com o objetivo de avaliarmos quais as características e o tamanho do ‘espaço dos possíveis’ de cada um destes grupos de elite porque, como provaremos a seguir, os representantes da alta fidalguia exibiam, como tentaremos justificar, um maior ‘espaço dos possíveis’ em comparação com outros grupos e sub-grupos como a baixa fidalguia e a burguesia. Estes agentes fidalgos usufruíam dumha maior flexibilidade à hora de efetuar transgressões em favor da diversidade teatral e operática e sem risco de serem punidos (Bourdieu, 1982: 131).

Este raciocínio é o que nos permite integrar as tomadas de posição de **Francisco Somoza de Monsoriu**²⁴⁵ como representativas da alta fidalguia, dada a sua característica, igualmente audaciosa, ainda tomando umha direção contrária a que temos visto até aqui no grupo da alta fidalguia. Este, como nos temos referido em distintas ocasiões, foi um dos principais críticos e perseguidores da diversidade teatral e muito especialmente da atividade operática, liderando a oposição às companhias italianas. O sentido dos seus votos não coloca em questão, ao contrário reforça, a manifestação dum habitus nobre e dum ‘espaço dos possíveis’ alargado devido a que muitas das suas votações e intervenções também provocaram transgressões na doxa da altura. Neste sentido, umha questão preliminar como o facto de ser o agente do concelho da Corunha que computou um maior número de intervenções em matéria teatral referenda um habitus fidalgo que implica umha intensa e visível atividade política²⁴⁶. Assim,

²⁴⁵ A propósito da condição social de Francisco Xavier Somoza de Monsoriu, este era parte integrante da alta aristocracia, grupo em que o situam diferentes estudiosos (Tarrío, 1998: 140-142; Meijide Pardo, 1982: 216 ou Barreiro Fernández, 1995: 16). Barreiro Fernández (1995: 16) precisa que Somoza de Monsoriu tinha sangue fidalgo por rama materna e paterna e, aliás, unira a sua linhagem à de duas mulheres de acreditada origem nobre, Micaela Piñeiro de Ulloa y Pita da Veiga, de Pontedeume, em primeiras núpcias e em segundas com Micaela del Monte (Meijide Pardo, 1982: 216). Ele próprio, numha comunicação dirigida ao rei em 1785, explicitava o seguinte quanto às suas origens nobres, que “para obrar con honor y nobleza le basta sólo su nacimiento, porque es hijo de un Caballero y de un Coronel de Milicias de su propia Provincia ” (Meijide Pardo, 1982: 228). Quanto à sua trajetória vital, nasceu na freguesia de San Cosme de Maianca, concelho atual de Oleiros o 14 de Outubro de 1742 (Barreiro Fernández, 1995: 15) e morreu no mesmo lugar o 27 de Novembro de 1809, durante a ocupação do Reino pelas tropas francesas (Barreiro Fernández, 1995: 18). Seguiu umha carreira ocupacional paradigmática dos primogénitos fidalgos, como era a de ser rendista e formado em Leis, sendo, portanto, advogado, concretamente numha das instituições mais relevantes em que ser letrado, a Real Audiencia del Reino de Galicia (Barreiro Fernández, 1995: 17), e proprietário agrícola e de diferentes bens imóveis: a casa senhorial da Gándara, perto da vila de Mera (García-Fuentes, 1983), a Torre de Pisón, o Paço do Pinheiro, ademais dumha casa no centro da Corunha, e várias rendas em Alharis, para além doutras propriedades fora do Reino em Madrid, Sevilha e Estremadura (Barreiro Fernández, 1995: 16). Neste sentido, as rendas que recebia por estes terrenos elevavam-se, segundo Meijide Pardo (1982: 216) a perto de 35.000 reais anuais.

A sua condição da alta nobreza ficou provada também nos postos políticos que atingiu: como regedor perpétuo do concelho da Corunha em 1776 (Meijide Pardo, 1982: 219), como “procurador personero”, anos antes, em 1771 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*) e como deputado pela cidade da Corunha na “Junta del Reino de Galicia” (Artaza Montero, 1993) -o posto mais relevante política e simbolicamente dos descritos até aqui-; em instituições de cunho ilustrado, como um dos fundadores da “Real Academia de Agricultura” do Reino da Galiza (Barreiro Fernández, 1995: 17), na “Real Junta de Policía” da Corunha (Meijide Pardo, 1982: 216-219; Barreiro Fernández, 1995: 17). Por último, foi dos poucos cargos municipais corunheses com produção impressa em que tratou matérias sobre política e jurisprudência ou sobre eventos públicos: *Reforma de los tribunales...* (1773); *Estorvos, i remedios de la riqueza de Galicia. Discurso político legal* (1775), citado em numerosas ocasiões nesta tese, assim como a sua *Descripción de las fiestas celebradas en La Coruña* (1784).

²⁴⁶ Atendendo unicamente aos plenos em que efetivamente se discutiu a aprovação dumha licença para umha determinada

este agente exerceu de *outsider* permanente, manifestando umha constante de voto negativa às companhias italianas operáticas, discrepando da maioria de representantes do seu coletivo da alta fidalguia. O exame quantitativo a propósito das suas votações, exclusivamente sobre aprovação de licenças, é mui esclarecedor: Francisco Somoza de Monsoriu com 7 votos desfavoráveis no seu haver representava 23,3% da totalidade dos votos negativos que fôrom dispensados polo sub-grupo da alta fidalguia. Por outro lado, o conjunto dos votos positivos que este agente vai oferecer, 5 votos no total, som todos eles dirigidos a companhias cómicas espanholas e nengum outorgado a umha companhia italiana, o que dá conta da sua animosidade contra este modelo repertorial.

Embora o modo de exercer a sua política teatral encaixe perfeitamente com o *habitus* fidalgo do seu coletivo, devemos apontar a sua singularidade do sentido das suas votações porque estas nom se correspondiam com o gosto predominante da alta fidalguia favorável à ópera italiana, de aí que analisamos a seguir alguns dos seus depoimentos mais significativos.

Em primeiro lugar, o resumo realizado da sua trajetória deu conta de até que ponto o regedor perpétuo Francisco Somoza de Monsoriu ostentava um importante capital político e simbólico, algo que ficou em destaque polo facto de ser escolhido pola corporação corunhesa em diferentes situações críticas para representar o concelho na Corte²⁴⁷. No entanto, as suas primeiras intervenções na câmara corunhesa sobre questons teatrais realizou-nas detentando um cargo político de menor relevância, o de procurador personero. Neste cargo foi o responsável em 1771 de redigir o informe do concelho da Corunha em resposta a umha “Real Orden” do Consejo de Castilla, em que devia expressar a desconformidade da cidade com a admissom de novo da companhia de Nicolà Setaro (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 2 de Setembro. Fólio 113verso. Cota: C-61), umha das primeiras ocasiões em que justificou a sua oposição a este modelo repertorial. Anos mais tarde, em 1774, quando o concelho recebeu, após a partida de Setaro, a primeira solicitude doutra companhia de óperas, a de Alfonso Nicolini, este agente integrou o grupo dos capitulares que denegárom a permissom, alegando que se negavam polos mesmos motivos que votaram contra Setaro nos anos precedentes (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 26 de Maio. Fólio 54verso. Cota: C- 63). Apesar de Somoza de Monsoriu ter votado grupalmente neste pleno, o alcalde maior numha assembleia posterior destacou a sua posição acirrada e combativa contra as óperas (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 62frente. Cota: C- 63). Em resposta, Somoza de Monsoriu nom se retractou, ao contrário admitiu a sua veemência: “el señor Don Francisco Somoza de Monsoriu dijo que hes cierto ha tomado Con el maior enpeño el destierro de la ópera y que con el mismo defenderà en todos tiempòs lo que Contemple nezesario al ynteres publico”

companhia, este regedor participou num total de 12, o qual o tornou o capitular líder em número de votações realizadas, ainda que, como é sabido, nom reduzindo análise exclusivamente ao voto de licenças a cifra de intervenções é mui superior. Acudindo à base de dados realizada, seguem-lhe em número de votações realizadas outros dous regedores perpétuos –eles posicionados em favor da ópera–: Antonio María de Lago y Codrecho com 9 votações e Antonio María Varela Freire y Sarmiento apenas com umha menos, com 8 votos efetuados.

²⁴⁷ Já em 1771 foi escolhido pola corporação corunhesa com o capitular José Cardigondi para acudir à Corte e protestar presencialmente contra a multa imposta pola Real Audiencia del Reino de Galicia ao concelho e a ordem de prender vários capitulares corunheses, todo por desobedecer as providências da Real Audiência em matéria teatral (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Outubro. Fólio 141frente- 142frente. Cota: C-61). De novo na década de 90 foi o selecionado, como comissionado das diversons públicas, para representar o concelho da Corunha e apresentar o rascunho do seu informe sobre as facultades e competências da cidade em torno ao assunto teatral (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 10 de Março. Fólios 36frente-37frente. Cota: C-78).

(A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 65frente. Cota: C- 63).

Porém, foi em 1778 quando Somoza de Monsoriu realizou várias tomadas de posição decisivas e extremou a sua posição de bloqueio contra a diversão teatral e, nomeadamente, contra a operática. Mui influído pelos sermons dos padres missionários que acudírom à Corunha e pregárom que o comportamento virtuoso dos homens e mulheres piadosos era incompatível com assistir às funções teatrais e operática (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 26 de Julho. Fólios 111verso-113frente. Cota: C-66), Somoza de Monsoriu anunciou, no quadro do debate sobre estas prédicas, que a partir deste momento votaria negativamente contra qualquer solicitude de licença teatral: “que vajo estos principios, y siendo su obligacion el de determinar por Su conciencia, y por el concepto que forme ha sido, es, y será siempre de voto y Dictamen, que ni antes ni aora ni en ningun tiempo, ayga operas ni comedias en esta Ciudad” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 27 de Julho. Fólios 116frente-116verso. Cota: C-66). Uns anos mais tarde continuou com esta posição relutante e no pleno em que se discutia a possibilidade de reformar o velho coliseu de Setaro realizou um depoimento individual em que defendeu que melhor seria que este prédio trocasse de finalidade para assumir uma função assistencial, como uma casa de galera ou incluso, que interpretava como “objetos de primera atencion, y mas interesantes a la humanidad que un teatro de comedias” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1789. 29 de Outubro. Fólio 62frente. Cota: C-74). No segundo pleno em que continuou o debate acabou, porém, admitindo a reforma do prédio, mas limitou-na economicamente (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 22 de Março. Fólio 74verso. Cota: C- 75). Neste pleno incide novamente no carácter secundário que no seu parecer tinha a função teatral devendo ser investido este dinheiro da reforma em “obras Publicas por hacer las que son todas de primera necesidad y de Pribilegio a un Coliseo de Comedias para cuya execucion nezesita muchos Caudales” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 22 de Março. Fólio 74frente. Cota: C- 75). No curso de toda a década de 1790 seguiu firmemente a política teatral manifestada até aqui, não sendo infrequente que ficasse ele sozinho, ou acompanhado dum único capitular eletivo, lutando pela denegação da licença para as companhias operáticas italianas, como em vários plenos de 1791, 1795 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*) e mesmo em 1792, recusando a concessão dumha permissão para a companhia cómica espanhola de Ignacio Cañizares (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 6 de Fevereiro. Fólios 325verso-327frente. Cota: C- 76). A prova de que os seus votos e depoimentos cada vez divergiam mais dos defendidos pela maioria capitular pode detetar-se no seguinte testemunho em que este agente expressava esta desviação com relativa frustração: “[j] este ès su Boto, y lo ha sido siempre, haviendo tenido la desgracia de que no tubiesen fuerza sus reflexiones en los Ayuntamientos pasados las que si se ubieran atendido no se experimentarían las actuales desabencias y los muchos perjuicios que se han seguido, y siguen” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 19 de Maio. Fólios 370frente-371frente. Cota: C- 76). Este desabafo de Monsoriu, em lugar de persuadir outros capitulares, foi qualificado pela maioria capitular corunhesa de “despreciable”, o que dá conta da sua posição radical cada vez situada mais fora dos consensos dóxicos, por exemplo nas situações em que diretamente se mostrava discrepante com figuras políticas superiores, como o alcalde maior. Assim, num debate de 1774, ainda que mais agentes capitulares recusárom a concessão da licença teatral a Alfonso Nicolini, unicamente Somoza de Monsoriu foi advertido pelo alcalde maior por se exceder no seu parecer e não manifestar o respeito exigido à posição do alcalde maior, um cargo político hierarquicamente superior (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano

1774. 6 de Junho. Fólio 62frente. Cota: C- 63). Ao mesmo tempo, a posição ideológica de Monsoriu, que achava que as funções teatrais não tinham mais fim que a libertinagem e a corrupção dos bons costumes (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 27 de Julho. Fólios 116verso. Cota: C-66), cada vez encaixava menos com o discurso mais flexível das instituições eclesiais e menos combativo que foram assumindo os organismos religiosos e os seus representantes. No que respeita à sua posição com as companhias cómicas espanholas, embora anunciasse em 1778 que interviria a partir de agora de jeito inflexível contra qualquer manifestação teatral, pode observar-se que esta estratégia política foi suavizada e assim em 1794 votou em favor de facilitar o assentamento –e até condonar a dívida que carregava- da companhia espanhola de Ignacio Cañizares (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 13 de Fevereiro. Fólios 18frente. Cota: C-78). Porém, bem pudo pesar nesta mudança de posição que naquele momento disputavam a presença na Corunha a companhia italiana de Nicolini e a espanhola de Ignacio Cañizares e estrategicamente pudo tentar beneficiar a formação cômica porque para ele resultava prioritário colocar travagens no trabalho das companhias operáticas italianas. Neste sentido, o que melhor definia a política teatral de Somoza de Monsoriu, para além do seu alargado ‘espaço dos possíveis’ foi a sua aversão às funções de ópera italiana, que o compeliavam, até, a tomar decisões que subvertissem os consensos vigentes na altura. Quanto à sua escassa afinidade com as companhias italianas sentimo-nos com a necessidade de colocar uma série de fatores conjecturais que expliquem este fenómeno, que afastava a Somoza de Monsoriu de todos os demais regedores perpétuos da alta fidalguia em termos de preferência repertorial.

Um primeiro elemento hipotético que pode explicar as suas posições relutantes foi o convencimento dos perigos morais que se derivavam do oferecimento de espetáculos teatrais públicos, tanto óperas quanto comédias. Na seguinte intervenção de Somoza de Monsoriu num pleno aprofunda nestes motivos, ao expressar que se enganara ao pensar até o momento desse pleno a comédia espanhola podia levar a cabo um certo exercício pedagógico, pois agora acredita em que, bem ao contrário, toda atividade teatral e operática estava intrinsecamente corrompida e era incompatível com uma ética cristã:

há conceptuado por lo que ha visto que las Operas y las Comedias heran perjudiciales a las buenas costumbres; a la felicidad de los Pueblos, y a la Educacion de los Ciudadanos; [j] sin embargo de haver apoiado esta ultima [“la comedia”] en algun tiempo por haver reconozido con las muchas esperiencias que los cimientos de la onesta recreacion del animo el evitar maiores daños, y otros apoios con que se sostienen en la politica estas diversiones son falsos en la practica, y que las operas y las comedias en los Pueblos no tienen regularmente otro fruto que el suxo el livertinaje, la introducion de los abusos, y la perversion de las buenas costumbres (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 27 de Julho. Fólios 116verso-117frente. Cota: C-66).

A opinião de Somoza de Monsoriu era que as funções de comédia e ópera “ocasionavam regularmente muchos vicios, y relajaciones, y heran causa de nuevos pecados; que todos estavam obligados a separarse de ellas porque los cristianos catholicos devian abrazar, y seguir siempre lo mejor y lo menos expuesto [...]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 26 de Julho. Fólios 112frente-112verso. Cota: C-66). Portanto, a radicalização das suas ideias religiosas antiteatrais encaixavam-se com os aprendizados transmitidos pelos representantes da Igreja nos púlpitos, como admite o próprio Somoza de Monsoriu: “cuas proposiciones contempla son mui prudentes y dignas de veneracion deviendo

de darse al Padre muchas gracias por disuadir los ohientes de la concurrencia a estas diversiones” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 26 de Julho. Fólhos 112verso. Cota: C-66).

De modo complementar, os profundos valores religiosos deste regedor emergem quando recusa autorizar qualquer tipo de encenação durante o período de Quaresma, indicando em 1794 que “el tiempo de Quaresma es nada propio” para este tipo de diversiones, devendo “en dias tan circunstanciados destinarse a otros exercicios mas ventajosos, y a relaxar el espiritu [...]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 6 de Março. Fólhos 28frente-28verso. Cota: C-78). Barreiro Fernández (1995) afirmou que a Igreja ocupara como assunto um lugar importante no principal ensaio de Somoza de Monsoriu, *Estorvos, i remedios de la riqueza de Galicia. Discurso político legal* (1775), ainda que nesta mesma obra criticasse o luxo e a ociosidade das elites eclesiásticas, sempre foi “respectuoso com el dogma” (Barreiro Fernández, 1995: 79-80) e nem se mostrasse em favor de reduzir os impostos que geria a instituição eclesiástica (Barreiro Fernández, 1995: 68-69). De igual jeito, segundo Barreiro Fernández (1995: 42), Somoza de Monsoriu admitia o importantíssimo labor levado a cabo polos “curas párrocos”, especialmente “polo servicio de concordia que exercen sobre os seus fregueses evitando litixios”, além de elogiar a sua generosidade para com a maioria social desfavorecida (Somoza de Monsoriu, 1775: 72). A soma destas referências dá conta de como este agente da alta fidalguia conferia uma importante legitimidade à instituição da Igreja e às suas ditretrizes quanto a como conduzir uma vida cristã, como admite no seu próprio ensaio: “Quanto escreva en este *Discurso* ha de ser conforme a la mejor disciplina, i a la Moral que adoptò JesuCristo” (Somoza de Monsoriu, 1775: 82-83); ou na seguinte afirmação, “Una idea de Religion bien concebida, i un espíritu de Patria bien ordenado, forman la gloria de los Imperios” (Somoza de Monsoriu, 1775: 1-2). Além do mais, estas afirmações sobre o impacto a saudável impregnação da prática política pela doutrina católica ajustam-se à classificação ideológica que Beramendi (1997: 269-270) realizou deste agente como “conservador reformista”²⁴⁸.

Outro fator que incidiu nos seus depoimentos opositores à ópera italiana foi o fator nacionalista. Desde as suas primeiras manifestações em matéria teatral Francisco Somoza de Monsoriu mostrou-se muito mais permissivo com as demandas das companhias de procedência espanholas. Como o próprio Monsoriu confessara, houve um tempo em que confiava nas virtudes pedagógicas da comédia espanhola, de aí que os seus escassos votos positivos sempre beneficiaram as formações de comédia espanhola (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*). Examinando com detalhe as justificações que ofereceu quando votou em positivo, podemos detetar um viés que se alicerçava em argumentos nacionalistas, que se intensificaram na década de 1790. Assim, no pleno do 10 de Dezembro de 1791 em que estava em causa conceder a permissão para a companhia italiana de Nicolini ou para a espanhola de Antonio Pinto, Somoza de Monsoriu realizou uma intervenção que até poderia ser qualificada de xenófoba, ao ter assinalado que “no deve admitir estos extrangeros inutilles, oziosos y vagos en los dominios de S. M. ni aun con el pretexto de la diversion ser una Opera”. Recomendava, pelo contrário, a admissão da companhia espanhola por ser a mais “comoda” e menos “arriesgada”, focando como uma mais-valia a sua procedência, o facto de ser “la Nacional” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólio 121verso. Cota: C- 75). Mais adiante, concluía o regedor perpétuo que, caso não se autorizasse a licença para Antonio Pinto, então devia ser requerida outra companhia, “de las que se forman

²⁴⁸ Beramendi (1997: 269-270) emprega esta etiqueta de “conservadora reformista” para se referir à sua linha de pensamento e de gestão política, diferente das outras correntes de pensamento dentro da Ilustração galega, tais como a “refeudalizante utópica” –na qual insere a Sarmiento- ou a “filoburguesa preliberal” de Lucas Labrada.

en la Nazion” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólho 121verso. Cota: C- 75). Um ano mais tarde, num depoimento referido à companhia de Alfonso Nicolini, Somoza de Monsoriu voltava fazer uso de adjetivos mui ofensivos contra este operista e aludia mais umha vez a sua condição de “transeunte” e “vago” –no sentido da sua condição como cidadãos forâneos itinerantes polos territórios peninsulares-, encorajando a legitimidade da sua expulsom do Reino espanhol:

[J] igual al presente que Alonso [sic] Nicolini no tiene titulo ni orden superior para representar, deviendo considerarse por ello como todos sus Papeles un berdadero vago, aun sin echar mano de las ultimas Reales Pragmaticas segun cuio espiritu ningun extrangero transeunte [*palabra inteligível] no se han declarado el Nicolini y sus Papeles puede existir sin lizencia de S. M. dentro del Reyno de España sin causa extrema de necesidad, como es el comercio, Hospitalidad, ù otra (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 19 de Maio. Fólho 370verso. Cota: C- 76).

Consequentemente, foi Francisco Somoza de Monsoriu o agente da alta fidalguia que mais se singularizou através das suas tomadas de posição negativas com a atividade teatral e operática. Mas, citaremos ainda dous agentes da alta fidalguia que em certas votações teatrais –e sem tanta sistematicidade e regularidade como Somoza de Monsoriu- também oferecêrom votos negativos, afastando-se das dinâmicas de voto mais comuns na alta fidalguia. Antes de mais, podemos assinalar a figura de **Juan Vicente Villardefrancos**²⁴⁹, regedor perpétuo corunhês. Em 1774 opujo-se à concessom da permissom teatral para Alfonso Nicolini, aduzindo juntamente a outros capitulares os prejuízos que ocasionara a experiência operática de Nicolà Setaro (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 26 de Maio. Fólho 54verso. Cota: C- 63). Três anos mais tarde Villardefrancos, contra a posição maioritária do concelho, realizou um depoimento individual em que se negava a que fossem facilitadas as condições de devolução da dívida contraída por Manuel de Lucía (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1777. 13 de Fevereiro. Fólho 37verso. Cota: C- 65). Na década de 1790 nom suavizou as suas posições e mostrou a sua conformidade com os argumentos de Somoza de Monsoriu para recusar o financiamento da construção ou reforma do velho coliseu (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 22 de Março. 74frente-74verso. Cota: C- 75). A trajetória de **Bernardo del Río**, pertencente à alta fidalguia corunhesa por via da família Del Río (Tarrío, 1998: 140-142) é mui semelhante à anterior de Villardefrancos. Este agente apoiou frequentemente, em solidom, os votos negativos de Francisco Somoza de Monsoriu, como no pleno em que toda a câmara corunhesa estava em favor da instalação da companhia italiana de Alfonso Nicolini e Carlos Barlancini, substituindo à espanhola de José Gálvez, de viagem (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1795. 15 de Junho. Fólho 51frente-51verso). No referente a estes dous agentes capitulares, as posições hostis de Juan Vicente Villardefrancos fõrom mais habituais na década de 1770 do que na de 1790, em que se podem contabilizar várias votações favoráveis²⁵⁰. Por

²⁴⁹ Juan Vicente Villardefrancos provém dumha reconhecível família fidalga na cidade da Corunha, os Villardefrancos, com regimento em propriedade a perpetuidade. Atendendo a Barreiro Fernández (1986: 249), os “Villardefrancos” pertenciam a umha “hidalguia ya estabilizada y perfectamente asentada” que já aparecia assinalada entre as contadas famílias nobres corunhesas do Catastro da Ensenada. Concretamente a sua linhagem está entroncada com a casa de Arillo. Também apareceu identificado como “caballero hacendado” nos registros do *Almanak mercantil...* dos anos 1799, 1800, 1802 e 1808.

²⁵⁰ Consultem-se os seguintes plenos municipais: A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 18 de Outubro. Fólho 111verso-112frente. Cota: C- 75; A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólho 120verso-122frente. Cota: C- 75; A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1795. 15 de Junho. Fólho 51frente-51verso. Cota: C- 79.

seu turno, Bernardo del Río foi, com os seus cinco votos desfavoráveis, o agente da alta fidalguia que, logo de Somoza de Monsoriu, mais votos negativos emitira. Os votos particulares deste agente representavam 16,7% do conjunto de votos desfavoráveis da alta fidalguia e se acrescentamos a percentagem negativa de Francisco Somoza de Monsoriu, a percentagem conjunta dos dous constituía 40% da desaprovação atribuída à alta fidalguia.

Quanto a estes dous agentes nobres, devido ao menor volume de informação referente às suas trajetórias e às suas intervenções políticas –que som muito mais pontuais e nem sempre incluem discursos explicativos como com Somoza de Monsoriu- nem podemos arriscar tão facilmente chaves interpretativas. No referente a Bernardo del Río a sua adscrição ao sub-grupo da alta fidalguia mesmo pode ser discutida porque, ainda que foi apontada por Tarrío (1998), contrasta com o facto de nunca ter conquistado um regimento perpétuo, o que pode apoiar a sua identificação com um perfil de fidalguia que fora perdendo privilégios e capital simbólico e nem conseguia aceder no momento analisado aos postos de maior hierarquia política. De qualquer jeito, deve ser reconhecido que os representantes dum mesmo grupo social nem eram entidades homogêneas que responderam a um idêntico padrão de conduta, apesar da pertinência do conceito de *habitus* para explicar as preconfigurações que denotam práticas coincidentes. Segundo Bourdieu (2005) as disposições ligadas a um *habitus* nem evitam que se deem escolhas e priorizações que respondem a experiências e formações individuais –o peso do discurso nacionalista e religioso, como temos hipotetizado para Somoza de Monsoriu-, para além de dependerem de circunstâncias que afetavam aos campos em cada momento dado.

Contodo, doutro ponto de vista, queremos incidir em que muitas das tomadas de posição de Somoza de Monsoriu pola sua beligerância contra o modelo repertorial italiano acabavam desafiando os consensos do período graças ao que temos definido como um maior ‘espaço dos possíveis’ de que gozavam os representantes da alta fidalguia corunhesa, que lhes permitia realizar tomadas de posição que eventualmente significassem impugnações à “doxa”, sempre que nem atentarem contra as regras essenciais de funcionamento dos campos. Este privilégio funcionava tanto para o grupo dos fomentadores da atividade teatral e operática (Antonio María de Lago, para além do primeiro Marquês de Almeiras ou Fernando Eliseo Freire de Andrade entre outros) como para o próprio Francisco Somoza de Monsoriu que com força a repudiava. Partindo do mesmo *habitus* nobre que garantia a possibilidade dumha radicalidade e rebeldia “protegida” para os agentes da alta fidalguia, podiam ser apoiadas posições tanto favoráveis quanto desfavoráveis a esta modalidade de lazer que atentassem contra os consensos dóxicos. Dum lado, podia-se defender a aprovação de licenças em situações especialmente sensíveis (por exemplo, em períodos caracterizados pola penúria económica na cidade, períodos religiosos em que se recomendava a oração e a constrictão, em torno de solicitudes apresentadas por diretores especialmente conflituosos, como Nicolà Setaro, etc.) e, do outro lado, podia-se insistir, como fazia Somoza de Monsoriu, na proibição de encenações em tempos em que era necessário incrementar as economias municipais com a venda de bilhetes ou o aluguel do coliseu para financiar determinadas obras públicas prioritárias ou serviços de beneficência. Como iremos vendo, o grupo da alta fidalguia gozava dum ‘espaço dos possíveis’ mais alargado que os grupos da baixa fidalguia -que fora perdendo capital simbólico- e da burguesia –que ainda tinha um capital simbólico menor do que o dos agentes da fidalguia-.

As tomadas de posição da alta fidalguia no Ferrol

Todas as tomadas de posição estudadas anteriormente foram efetuadas no concelho da Corunha devido à opacidade da documentação municipal do Ferrol quanto às posições

individuais dos agentes capitulares. Contudo, pudemos reconstruir algumas trajetórias de agentes fidalgos ferrolans, com postos no concelho, que trazem novas informações e apoiam a análise realizada até aqui das dinâmicas próprias deste sub-grupo.

A este respeito, os representantes da alta fidalguia ferrolá o **Marqués de San Saturnino**²⁵¹ e **José María Bermúdez**²⁵² -que também detentavam um capital económico mui relevante-, participáram em plenos decisivos em que fôrom concedidas permissos teatrais para companhias espanholas e italianas. Com efeito, o Marqués de San Saturnino assinou no livro de atas do 22 de Abril de 1790 o seu assentimento para o acordo da licença teatral em favor da companhia cómica de Antonio Pinto (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1790. 22 de Abril. Fólio: 34frente. Cota: 387). No seguinte ano também concordou com o acordo plenário que autorizava as encenações da companhia de Antonio Pinto, após este diretor teatral ter finalizado a habilitação do coliseu público da cidade (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1791. 18 de Agosto. Fólio: 63verso-64frente. Cota: 393). Em 1800 aprovou uma licença por dois meses para a companhia cómica de Bartolomé Alegre e José Rodrigo sob a condição de realizar uma função em favor dos pobres do cárcere (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. 17 de Abril. Fólio 117frente. Cota 395). Nesse mesmo ano subscreveu a decisão de prorrogar a licença a esta formação em duas ocasiões mais, apesar de esta formação ter assinado nesse preciso momento um compromisso com a câmara da Corunha para se deslocar a essa urbe (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. 3 de Julho. Fólio: 189frente. Cota: 395; A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. 24 de Julho. Fólio: 195verso-196frente. Cota: 395).

O nobre José María Bermúdez, por seu turno, fijo parte do grupo de capitulares que aprovou uma licença com vigência de cinco anos para a companhia cómica espanhola de Juan de Solís, sendo requerido, aliás, de edificar uma nova casa de comédias (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 24 de Julho. Fólio 51 frente-51verso. Cota: 384) e no ano a seguir deu apoio à concessão dumha licença para a companhia de Antonio Pinto (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1790. 22 de Abril. Fólio: 34frente. Cota: 387). Por outro lado, num pleno de 1791, o único que de modo excepcional registrou no livro de acordos do Ferrol o sentido do voto de cada capitular participante no pleno, este agente manifestou uma atitude positiva com a formação de Antonio Pinto ao concordar com uma suba parcial dos bilhetes do espetáculo de comédias, como pedira o diretor da companhia (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1791. 25 de Agosto. Fólio 65frente. Cota: 393). No entanto, outros agentes capitulares participantes defendêrom nesta assembleia posições mais proativas em favor da companhia, como Juan José Caamaño²⁵³, Conde de Maceda, representante da alta nobreza como “Grande de España”, quem

²⁵¹ José Javier Quindós y Castro, Marqués de San Saturnino, pertencia à linhagem nobiliária mais importante da comarca de Ferrolterra. Acumulava um dos maiores patrimónios deste território no referido a títulos e honras nobiliárias e, para além do marquesado de San Saturnino, era “Vizconde de Cerdido”. Um dos descendentes da sua casa chegou, por exemplo, a ser “gentilhombre” da Câmara de Isabel II (Martín García, 2003: 125). Como cabeça dum senhorio jurisdiccional os integrantes desta casa eram “señores a mediados del siglo XVIII de 550 vecinos” (Martín García, 2003: 124-125) e o seu património em rendas agrárias era o segundo maior da comarca depois do que possuía o Conde de Lemos (Barreiro Mallón, 1996: 70). No plano político-institucional, para além do regimento no Ferrol (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. Cota: 384), detentava ofícios municipais nos concelhos de Lugo e de Ourense (Martín García, 2003: 125).

²⁵² José María Bermúdez Pardiñas Villar de Castro era um representante da alta fidalguia ferrolá (Martín García, 2003: 120-121). Nos primeiros anos de estrutura municipal reduzida do concelho nom se interessou por fazer parte do organismo (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. Cota: 384), mas sim depois de 1789, uma vez criados os postos de regedores. Também ostentou outros títulos honoríficos como o de “Primer Jefe de gente armada para las invasiones de La Coruña” ou o de “caballero de la Real Maestranza de Ronda” (Martín García, 2003: 124) e a sua condição de sócio-fundador da principal instituições assistência da cidadel, a “Hermandad de la Caridad de Ferrol” (Carlos III, 1832: 7-8). Do mesmo jeito, foi acumulando com o negócio dos alugueres e aforamentos de propriedades urbanas no momento de expansom urbanística da cidade que segundo Martín García (2003: 120) foi uma das pessoas do Reino da Galiza com maior caudal passivo.

²⁵³ Juan José Caamaño y Pardo, Conde de Maceda nasceu em Ferrol em 1761 numa família da nobreza local e morreu em 1819. Após o casamento com Ramona Pardo de Figueroa e Sarmiento adquiriu o condado de Maceda e outros títulos

apoiado polo capitán de infantaria do Exército, Felipe de Senra, levou a cabo unha tomada de posición mais generosa com a *troupe* espanhola, reivindicando unha suba dos preços que afetasse a todos os lugares da casa de comédias²⁵⁴. Diante desta proposta, os representantes da fidalguia menor, Lucas Domínguez e Ignacio Gutiérrez de Caviedes, somdos ao agente da alta fidalguia José María Bermúdez, preferiam unha suba mais moderada, que só se produzisse sobre os últimos bancos de lunetas e nas comédias de teatro que fossem encenadas com iluminação. Esta votación em que se decidia melhorar as condições económicas dumha companhia teatral mostrou como os representantes da alta fidalguia e das elites do Exército, dous dos coletivos mais envolvidos na promoção teatral e operática, mostravam, indiciariamente, dinámicas próximas às verificadas na cámara corunhesa.

A maior predisposición dos altos cargos políticos à promoción da actividade teatral e operática

Para finalizar esta alínea julgamos importante repararmos num segmento específico da alta fidalguia que destacou por unha defensa mui intensa, e sobretudo constante, do fenómeno teatral e operático como um bem para o povo: aqueles membros da alta fidalguia que ocupavam cargos superiores nas principais instituições políticas atuantes no Ferrol e na Corunha. Estamos a nos referir aos capitães gerais, governadores militares, corregedores e, especialmente, aos alcaldes maiores, que funcionavam como árbitros nos mais importantes centros de governo e gestom teatral, nas câmaras municipais. Numha rápida consulta quantitativa podemos tirar os seguintes dados que apoiam esta tese. Alcaldes maiores e corregedores intervírom no pleno corunhês de forma direta em oito ocasiões, geralmente com a finalidade de desentravar algum conflitivo debate plenário, e 100% das suas intervenções o sentido do seu voto foi favorável com as companhias teatrais e operáticas²⁵⁵.

assimilados à casa ("Marqués de Figueroa y de la Atalaya" e "Vizconde de Fefiñáns") e foi isto o que lhe levou a obter o tratamento de "Grande de España" (Meijide Pardo, 2001: 12-15). Outras honras e distinções que dam conta do seu elevado capital simbólico fõrom: a sua condição como "Socio de número de la Real Sociedad Cantábrica" e da "Junta de Comercio y Navegación" dependente do Consejo Supremo de Hacienda, "Caballero de Justicia de la Real Orden de San Juan de Malta" e "Gentilhombre de Cámara de S. M.", um dos reconhecimentos mais prestigiados da Coroa espanhola, unha condecoração equivalente segundo Meijide Pardo, 2001: 30-35) à Flor de Lis na Coroa francesa. Quanto à sua trajetória política, participou em importantes instituições políticas: regedor eletivo no concelho do Ferrol no triénio do 1789 ate o 1791 e responsável da contadoria da Junta de Propios y Arbitrios. Neste cargo realizou as gestons na Corte para o porto do Ferrol obter a licença de livre comercio com as Índias e em resposta a esta negociação bem sucedida, foi nomeado polo concelho regedor perpétuo. A prtir de 1796 ao ser escolhido representante do "Tribunal del Santo Oficio de Galicia" no cargo de "Teniente de Aguacil Mayor" e posteriormente "ministro titular" tivo que ir morar a Santiago de Compostela, abandonando a corporação municipal ferrolá (Meijide Pardo, 2001: 22). Este combinou, à luz de Meijide Pardo (2001: 77), unha fervorosa fê religiosa e um pensamento monárquico absolutista com unha ideologia ilustrada e reformista e liberal no plano económico, implementando diferentes projetos industriais no setor textil e da pesca (Meijide Pardo, 2001: 95-108).

²⁵⁴ Caso fosse aplicado, o bilhete para os bancos de custar 4 quartos por pessoa passaria a custar 6 quartos, os bancos de lunetas dum real teriam um preço de 1 real e meio e o bilhete geral das comédias de teatro poderia acrescentar-se de 15 quartos a 2 reais (o que equivaleria a 17 quartos) e se tiverem iluminação completa até 2 reais e meio (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1791. 25 de Agosto. Fólío 65frente. Cota: 393).

²⁵⁵ O conjunto das votações registradas fõrom as seguintes. Os alcaldes maiores da Corunha dérom o seu voto favorável o 19 de Abril de 1770 à companhia operática de Nicolà Setaro; em 1774, 10 de Fevereiro de 1774 em favor da companhia cómica de Félix Ortiz Carbonero e da de José Navarro e no 26 de Maio em beneficio da companhia operática de Alfonso Nicolini. O corregedor da Corunha Pedro Moscoso y Figueroa apoiou a companhia de óperas de Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini o 24 de Março de 1778; do mesmo jeito, em toda a década de 1790, o corregedor Antonio Alcaide emitiu três votos favoráveis durante o seu mandato favorecendo no pleno do 21 de Janeiro de 1793 tanto à companhia espanhola de Ignacio Cañizares quanto à italiana de Alfonso Nicolini e no 15 de Junho de 1795 deu a sua conformidade à admissom da licença para a companhia italiana de Alfonso Nicolini e Carlos Barlacini (consultem-se A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*).

Podemos acompanhar estas cifras dum estudo qualitativo dos depoimentos mais significativos em que realizáram tomadas de posição agentes que eram altos cargos institucionais. Atendendo ao cargo de Governador-Capitão general, que representava a máxima autoridade política do Reino da Galiza, este advogou em vários momentos pela permanência e intensificação dos espetáculos teatrais e operáticos ou das diversões públicas em geral. O facto de ser o máximo responsável dos contingentes de soldados instalados nas cidades galegas fixo com que alegasse a necessidade de estes estarem ocupados em práticas de lazer seguras e que contribuíssem para a sua formação, de aí a posição favorável à diversão teatral e operática. Num plano mais concreto podemos assinalar o interesse exibido em 1770 pelo Capitão general, o Marquês de Tremeñes, em que Corunha tivesse uma nova casa de comédias, após o derrubamento do anterior coliseu construído por Nicolà Setaro, paradoxalmente ordenado pelo antigo Capitão general interino²⁵⁶. O Marquês de Tremeñes, a diferença do seu colega anterior no posto, julgava ‘indispensável’ que a cidade contasse quanto antes com um espaço onde encenar a diversão teatral ou operática:

[...] y haverla la mañana de ayer pasado a tratar Con su excelencia [o Marquês de Tremeñes] este asumpto, quien [j] les manifestò ser le yndiferente se estableziese en el Pueblo dicha ópera, ó comedia, pero que tenia por precisa, e yndispensable Una u otra diversion en las actuales circunstancias en que se carezia de toda, y la estava pidiendo la Guarnicion existtente, y la mas tropa que podria llegar, y que respecto la ciudad no tenia teatro en que poder rezivir la Comedia, a que tenia dada su lizenzia y por el ympresario Nicolas Setaro, el ofrezia fabricarlo a su costta, y dar alternativamente en los diez meses del año ambas diversiones, esperaba que la Ciudad adiriese a ello (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1770. 27 de Outubro. Fólios 95frente-95verso. Cota: C- 60).

Muitos anos mais tarde, em 1794, um outro Capitão general interino, Francisco Pacheco, tomou a iniciativa, impelido pela carestia do hospital de caridade, de estabelecer que os domingos e outros dias feriados da Quaresma fossem organizados “concertos espirituales” no coliseu teatral em benefício da Junta de Caridade. Esta proposta confrontava com empecilhos de índole religiosa atendendo ao calendário litúrgico, de tal jeito que vários capitulares se surpreenderam e mostraram a sua desconformidade com este pedimento do alto mandatário (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 8 de Março. Fólios 32verso-35frente. Cota: C-78). Foi revelador que o Capitão general decidira dirigir pessoalmente ao concelho esta solicitude, em nome da própria companhia (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 6 de Março. Fólios 27verso-29frente. Cota: C-78) e mesmo estabelecendo ele mesmo os preços dos bilhetes (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1794. 8 de Março. Fólios 32verso-35frente. Cota: C-78). Quanto ao Ferrol, o regente da Real Audiencia del Reino de Galicia, José de Zuazo Bustamante, entrevistou em 1778 na política teatral do concelho. Após terem sido suspensos os espetáculos cómicos por ordem do procurador síndico geral da cidade, Francisco Antonio Ledo, porque a

²⁵⁶ Esta decisão do precedente Capitão general de destruir o coliseu da cidade –a primeira decisão importante sobre teatro, no período balizado, tomada por um alto cargo administrativo- foi uma relevante exceção na política incentivadora dos diferentes capitães no cargo no Reino da Galiza. Esta foi uma decisão inesperada pela maioria capitular, que acabava de aprovar que a companhia de Setaro trabalhasse uma nova temporada, e o concelho respondeu surpreendido e indignado pela decisão (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1769. 1 de Abril. Fólio 26verso-27verso. Cota: C-59). Como foi explicado, esta ordem do Capitão general não parecia responder à um incómodo do Conde de Croix, o Capitão general interino, com a atividade operática, mas estava motivada pelo seu enfado diante da negativa de Setaro de reduzir os preços dos bilhetes para os assistentes da tropa militar. Esta é a hipótese explicativa que defendeu o estudioso Sánchez García (1997).

companhia de Manuel de Lucía nom apresentara em tempo o necessário despacho do Juez Protector de Madrid; o regente da Real Audiencia obrigou à corporação municipal a restabelecer as funções cômicas (“para que la Compañía comica del auttor Manuel de Lucia prosiga en su ministerio” [A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1778. 26 de Junho. Fólio 155 frente. Cota 382]). Inicialmente a maioria capitular resistiu-se a acatar esta ordem do regente, insistindo em que o empresário cômico nom dispunha das pertinentes permissões. No entanto, finalmente a câmara ferrolá reconheceu que estava forçada a admitir uma ordem direta procedente dumha instituição hierarquicamente superior (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1778. 27 de Junho. Fólio 157 verso. Cota 382), tendo resultado, portanto, imprescindível esta intervenção do alto cargo para restabelecer a atividade teatral no Ferrol.

A propósito da política teatral implementada polos corregedores, pode ser citado o caso de Pedro Moscoso y Figueroa, corregedor da Corunha, quem participou em 1778 num pleno mui disputado. Este agente efetuou uma intervenção em que apontava que a companhia italiana de Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini era a melhor opção para contentar o público teatral corunhês, especialmente o militar (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 24 de Março. 38 frente-38 verso. Cota: C-66); além do mais, declarando blindado este acordo sem poder ser revisto (“acordo en que se admita sin que pueda votar el estar resuelto por la maior parte en el Ayuntamiento pasado”). O corregedor corunhês Antonio Alcaide, por outro lado, mediu em 1800 para conseguir a organização de três concertos com motivo do feriado de San Fernando e do Corpus e também neste caso o corregedor agiu como se se tratasse do apoderado da companhia solicitante, a de Juan Bautista Longarini, remetendo um escrito de solicitude à câmara corunhesa (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1801. 28 de Maio. Fólio 207 verso. Cota: C- 83).

Os alcaldes maiores fôrom os cargos políticos superiores aos ofícios municipais que em maior número de vezes intervieram em favor da continuidade da oferta teatral e operática, de aí que seleccionemos algumas tomadas de posição especialmente sintomáticas. Podemos destacar nos primeiros anos analisados a reação airada do alcalde maior da Corunha, Alonso Nicolás de Fonseca, ao saber da ordem de derrubamento da casa de comédias (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 1 de Abril. Fólio 26 verso-27 verso. Cota: C-59). A reação do alcalde maior foi escrever um escrito de protesto -que pudo provocar um grave conflito institucional- em que expressava a sua indignação (“y sin envargo de los atentos oficios, que se le pasaron, se ha visto en el dia de ahier que se comenzo su demolicion pasandola respuesta despues de la ejecucion y no pareciendo regular este paso”) e comentava que esta decisão ia contra o benefício do público pola privação dumha “onesta diversion aprovada por la superioridad” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 1 de Abril. Fólio 26 verso. Cota: C-59). Um novo alcalde maior, Luis José Robledo de Albuquerque, demonstrou um comportamento político semelhante em 1770 quando Nicolà Setaro enviou uma solicitude de licença à câmara municipal da Corunha que recebeu um número elevado de votos negativos –cinco votos, que alegavam a inconveniência deste espetáculo num tempo de penúria económica-. O alcalde maior apoiou em solidom, somente acompanhado do regedor perpétuo Onofre Bermúdez, a concessão da licença para a companhia de Setaro. Luis José Robledo de Albuquerque arguiu que o depoimento favorável de Bermúdez era “Con Areglo a la mente y Ciencia que se le deven dar a las subperiores hordenes” e que se situava “en óbservancia de las Subperiores reales resoluciones”, o que o levava a ‘protestar’ contra o acordado polos cinco agentes contrários à admissão (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1770. 19 de Abril. Fólio 36 frente. Cota: C- 60). O mesmo alcalde maior foi quem levou a cabo uma intervenção muito mais arriscada politicamente em 1772,

quando, como foi denunciado pelo regedor bienal José Sanjurjo Montenegro, este efetuou um procedimento extraoficial, fora da assembleia municipal, para autorizar um incremento do preço dos bilhetes dos espetáculos de Setaro (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 16 de Janeiro. Fólios 8frente-10verso. Cota: C- 62). A finalidade desta tramitação, que teve lugar num espaço privado, na própria morada do alcalde maior, era, presumivelmente, que esta não tivesse que ser aprovada pela maioria capitular corunhesa num pleno oficial, já que naquela altura o empresário italiano juntava um considerável grupo hostil liderado por Somoza de Monsoriu e em Dezembro do ano passado as reticências com o Setaro mesmo foram explicitadas numa carta ao Consejo de Castilla (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1771. 9 de Dezembro. Anexos. Fólio 256frente-256verso. Cota: C- 61). Portanto, chegou a ouvidos da corporação corunhesa que vários integrantes da câmara assinaram um memorial favorável a Setaro na morada particular destes agentes do campo do poder:

[...] pero teniendo presente que en el palco de la Ciudad estando en las comedias oyò al señor Don Luis Martinez Capitular que un Ministro le avia llevado a su casa un Memorial con recado a el señor Alcalde maior para que lo firmase pues estava acordado asi por los demas Capitulares su decreto a pedimento de Nicolas Setaro (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 16 de Janeiro. Fólio 8frente. Cota: C- 62).

Esta provável estratégia de ocultação foi descoberta finalmente e, apesar da posição hierárquica do alcalde maior, a sua intervenção em favor do operista foi duramente repreendida e punida pela câmara municipal, que a denunciou perante o corregimento da Corunha, o que evidencia a gravidade das suas ações. Assim, numa junta municipal posterior continuou o debate em volta deste assunto e ali foi quando o agente capitular José Sanjurjo Montenegro acusou ao alcalde maior de ser o protetor de Nicolà Setaro e de agir com grande condescendência para com o operista, mesmo se isto era prejudicial para a cidade, o que, aliás, segundo este narrador o próprio alcalde maior não negou, não encontrando inconveniente no seu modo de proceder:

[...] y este llamo al que expone poniendole presente que el decreto estava firmado suio y de algunos capitulares, y que no avia inconveniente ni perjuicio al Publico en el senalamiento de los ocho reales por Palco pues hera voluntario en aquel que quisiese ocuparlo [...] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1772. 16 de Janeiro. Fólios 8verso. Cota: C- 62).

[...] no pudiendo ygnorar el sentimiento Con que se alla de verse sonrojada en la persona de su diputado don Joseph Sanjurjo por la facil Condescendencia del propio señor Alcalde maior a las Ynstancias de dho Nicolas Setaro y Sus providencias òpuestas a lo determinado por la Ciudad mui perjudiziales al publico (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano de 1772. 17 de Fevereiro. Fólio 31verso. Cota: C-62).

A evidencia mais sólida de esta não ser uma acusação menor é que o alcalde maior acabou defendendo-se publicamente da sua probidade e de não ter agido para beneficiar a Nicolà Setaro, ratificando a sua lealdade à câmara municipal

Siempre ha procurado sostener las Regalias de la Ciudad aun zediendo de su propio derecho, ha sido el mas fiel siervo ovediente a los de personas superiores, y no se encontrará disputa en que aia dado Causa a proteccion ynjusta a favor de Nicolas

Setaro, ni que se aya movido movido [sic] condescendencia en favor de aquel, ni mas que dar aquellas providencias en los pedimentos que se le han presentado que le han parezido en justicia sin oponerse a las superiores hordenes ni a lo Acordado por la Ciudad (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano de 1772. 24 de Fevereiro. Fólio 33verso. Cota: C-62).

Esta defesa acaba por ser aceite pela maioria capitular, o que permite encerrar a polémica que afetou diretamente à principal autoridade política municipal, ainda que se insista no possível erro que cometeu, que deve ser desculpado: “[...] que el señor Alcalde mayor aunque Como hombre pudo herrar esta satisfecha de su buena ynttencion y sinzeridad Con que prozede en todo autto [...]” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano de 1772. 24 de Fevereiro. Fólio 33verso-34frente. Cota: C-62). Este conflito político deu conta do alto risco que assumira o alcalde maior, apesar da sua posição hierarquicamente superior, para interceder em favor dos interesses de Setaro e da continuidade da atividade operática na Corunha, sendo colocada em questom a sua profissionalidade como cargo público.

Dous anos mais tarde, um novo alcalde maior na Corunha, Juan Carlos Martínez, manifestou o seu apoio ao grupo de três regedores em minoria que votárom conceder a licença à companhia de óperas de Alfonso Nicolini em oposição a um grupo contrário, muito mais numeroso, de oito capitulares (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 26 de Maio. Fólio 54frente-56frente. Cota: C- 63). O alcalde maior, negligenciado o que ditaminavam as leis quanto à necessária imparcialidade do seu cargo de ‘árbitro’, emitiu um juízo em que abertamente reivindicava a maior conveniência da posição minoritária: “[...] teniendo presente que de lo votado por dichos tres señores ningun perjuicio puede seguirse y si de lo contrario” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 26 de Maio. Fólio 55verso. Cota: C- 63). O grupo hostil às óperas denunciou o resultado deste acordo à Real Audiencia de Galicia e o auto do Real Acordo deu-lhes a razom, ao estabelecer que o acordo que concitara maiores apoios capitulares era o que o alcalde maior devia respeitar, sendo denegada a licença para Alfonso Nicolini (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 60frente-60verso. Cota: C- 63). Francisco Somoza de Monsorriu, quem apoiara o resultado do auto, acrescentou ainda um relato em que reprovava a atitude do alcalde maior no pleno, descrevendo a sua tentativa de condicionar o parecer dos capitulares que faltavam por votar, instando ao alcalde maior a ‘deixar-se’ de “instruir ni persuadir a nadie que nosotros hemos de salir Con la nuestra expresion” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 62frente. Cota: C- 63). O alcalde maior replicou que os agentes capitulares votaram com liberdade (“en el libre arvitrio de Votar Como cada uno quiera”), mas, admitiu implicitamente que era parte da sua responsabilidade encaminhar os votos da corporação para o acordo que julgava mais justo (“pero encaminandolos Como debe a que sea lo mas Justo”). Segundo o seu parecer o mais justo era neste caso a admissom das óperas pela necessidade de financiamento da fazenda municipal, sendo garantida, segundo ele, umha maior arrecadação com a ópera italiana (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 62frente. Cota: C- 63). A confrontação de todas as posições dos diferentes cargos políticos municipais colidiu num pleno, cuja transcrição ocupou quinze páginas do livro municipal corunhês de 1774. A extensom dedicada este assunto, tendo em conta a oficialidade do livro e a carestia dos fólhos nesta altura, serve de indicador da relevância com que era abordada polos agentes do campo do poder qualquer problemática em matéria teatral (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 60frente-67frente. Cota: C- 63).

Por último, a bibliografia secundária fundamenta esta visom do apoio que os altos cargos políticos maioritariamente conferiam à diversom teatral e, especialmente, operática. Carreira

(1990: 54-55) afirmou que a intervenção do Capitán general del Reino Galcerán de Villalba foi fulcral para assentar a ópera italiana em Santiago de Compostela a partir de 1798, igual que o alcalde maior Luis José Robledo se tivera significado apoiando a concessão de licenças para o controvertido empresário Nicolà Setaro. Esta mediação também se tornara fundamental em varias capitais de província peninsulares: “[j] en otras ciudades, la introducción de la ópera sólo fue posible mediante la intervención del Capitán General (Jerez de la Frontera y Santiago de Compostela); del Gobernador (Sevilla); directamente del Gobierno Central (Pamplona y Valladolid) [j] ” (Máximo Leza, 2003: 1699). No que respeita a Madrid, Palacios Fernández, Álvarez Barrientos e Sánchez García (1998 [1785]: 66) sugerírom que os cargos locais, os regedores, eram mais reativos que o corregedor na aprovação dos espetáculos teatrais e operáticos. Roger Alier (1990), no seu estudo da atividade operática em Barcelona, assinala abertamente esta tendência, por exemplo através das decisões do Conde de Ricla, Capitão general da Catalunha e alto cargo militar de formação. Explica Alier (1990: 260) que o Conde de Ricla aprovara na temporada de 1770 e 1771 medidas extraordinárias que favoreciam a permanência de companhias italianas estrangeiras na cidade, segurando a instalação dumha companhia de bailarinos franceses ou italianos, ao mesmo tempo que aligeirava os requisitos das companhias estrangeiras para a sua contratação pelo Hospital de la Santa Creu, instituição que geria o coliseu da cidade. Para Alier (1990: 260) estas decisões evidenciavam o estímulo que o Conde de Ricla queria dar às companhias de ópera italiana, por estas encaixarem melhor com o gosto da população militar barcelonesa. Mais ainda observa umha política teatral continuada nesta direção polos diferentes capitães gerais que tivo Catalunha: “[...] gairebé tots els capitans generals defensaren la continuïtat de l’òpera” (Alier, 1990: 488). Porém, nom devemos descuidar que estes agentes com postos nas mais importantes instituições políticas do Reino da Galiza pertenciam a importantes linhagens aristocratas, devido aos privilégios políticos de que ainda gozava em exclusivo a alta fidalguia. Por este motivo, os seus comportamentos som perfeitamente exemplificadores do habitus da alta fidalguia, caracterizado por detentar umha alta legitimação simbólica e um alargado ‘espaço dos possíveis’ que lhes permitia levar a cabo tomadas de posição especialmente arriscadas e autónomas em conformidade com os constrangimentos dóxicos de cada período.

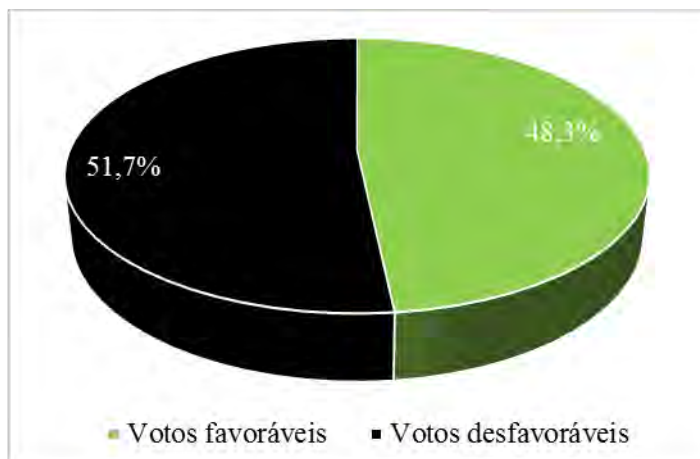
A baixa fidalguia

Antes de mais devemos remeter para o gráfico 22., no qual expressávamos as cifras de participação de cada grupo social dominante, e que evidencia a percentagem mais baixa de votação da baixa fidalguia (36,7%, isto é, 58 votos totais) em comparação com a alta fidalguia (58,9%, concretamente 93 votos computados). Esta questão deita luz sobre umha tendência a um menor envolvimento da baixa fidalguia na matéria que, como justificaremos mais adiante, está ligado a umha dinâmica de proteção de riscos políticos deste sub-grupo.

Atendendo ao sub-grupo da baixa fidalguia, a consulta quantitativa demonstra um comportamento em termos de política teatral em que predomina umha atitude cética com a atividade teatral e operática. Assim, ainda estando mui próximas as cifras absolutas de votações negativas -30 votos sobre um total de 58 votos da baixa fidalguia- e positivas -28 votos, igualmente sobre o conjunto de 58 votos-, esta escassa diferença comporta que a percentagem de desaprovção, ponderada sempre segundo o número de votos realizados no seu conjunto por este sub-grupo, seja ligeiramente superior, de 51,7%, à percentagem de aprovação, de 48,3%. A separação é apenas de menos de 3 pontos e permite mostrar que os agentes da baixa

fidalgia mostravam umha política teatral relativamente equilibrada quanto ao sentido dos seus votos.

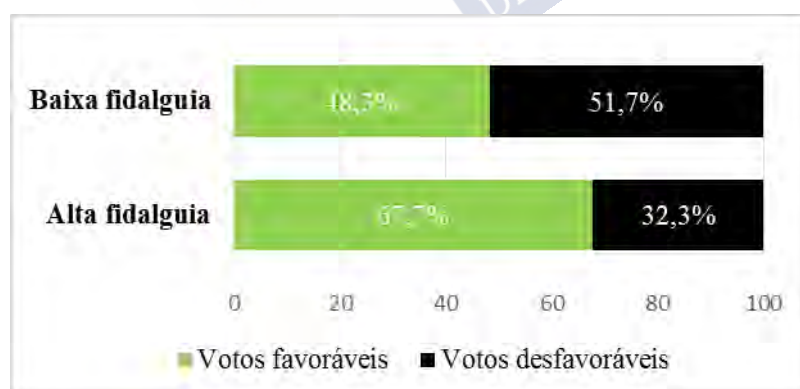
Gráfico 28. Taxa de aprovação e denegação nas votações da baixa fidalguia (em %):



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

Se realizarmos um estudo comparativo com a alta fidalguia esta distância virará ainda mais decisiva, devendo concluir que o comportamento da fidalguia menor era menos favorável à oferta teatral e operática do que exibia a alta fidalguia, como se pode verificar no seguinte diagrama comparativo:

Gráfico 29. Taxa comparativa de aprovação e denegação nas votações entre os grupos sociais dominantes (em %):



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

No caso da baixa fidalguia corunhesa, as percentagens de recusa e concessão de licenças estão mui próximas, ainda que se inclinem pelos votos desfavoráveis, enquanto que no sub-grupo da alta fidalguia as cifras de aprovação são marcadamente superiores às de denegação, sendo a percentagem de votos favoráveis de mais do dobro que a de votos desfavoráveis. É interessante notar como esta distância nas percentagens resulta apesar de o número absoluto de votos desfavoráveis ser o mesmo nos dois sub-grupos, ao estarem empatados em 30 votos. A

explicação é que devemos reparar na referência de votos totais de cada sub-grupo dominante, sendo que no caso da alta fidalguia a percentagem está calculada sobre um conjunto de 93 votos totais e no da baixa fidalguia sobre 58 votos, do qual resulta um impacto muito maior dos votos negativos sobre o comportamento de voto total. Além do mais, lembremos que o coletivo da alta fidalguia se caracterizava por concentrar os votos negativos em duas figuras municipais, Francisco Somoza de Monsoriu e Bernardo del Río. Ora bem, o sub-grupo da baixa fidalguia apresenta uma variação muito mais rica em nomes de agentes que emitiram votos desfavoráveis, ao estar mais distribuído este caráter opositor, do que subjaz uma naturalização maior neste coletivo da opção do voto negativo. Encontramos repetição de voto negativo apenas nos agentes da fidalguia menor, Cayetano Castro Montenegro –com 3 votos-, Diego Blanco de Salinas -3 votos- e Bernardo del Villar -3 votos-. Aliás, agentes que têm uma maior incidência com os seus depoimentos e tomadas de posição desfavoráveis a esta forma de lazer -dos quais nos ocuparemos no espaço reservado para a análise qualitativa-, tais como Ignacio de Aldao ou Francisco Antonio Sanjurjo Montenegro registram só um voto desfavorável nos plenos específicos sobre resolução de licenças.

Para deitar mais luz sobre a questão, na continuação passaremos a analisar as cifras de aprovação de licenças da baixa fidalguia em percentagens e a sua evolução por década. *A priori*, veremos no seguinte gráfico como se produz um ascenso mui significativo entre os decénios iniciais de 1760 e 1770 e a entrada na década de 1790, para posteriormente ter lugar uma abrupta queda nas cifras de aprovação, fenómeno que matizaremos nas próximas páginas:

Gráfico 30. Evolução da taxa de aprovação nas votações da baixa fidalguia (em %):



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

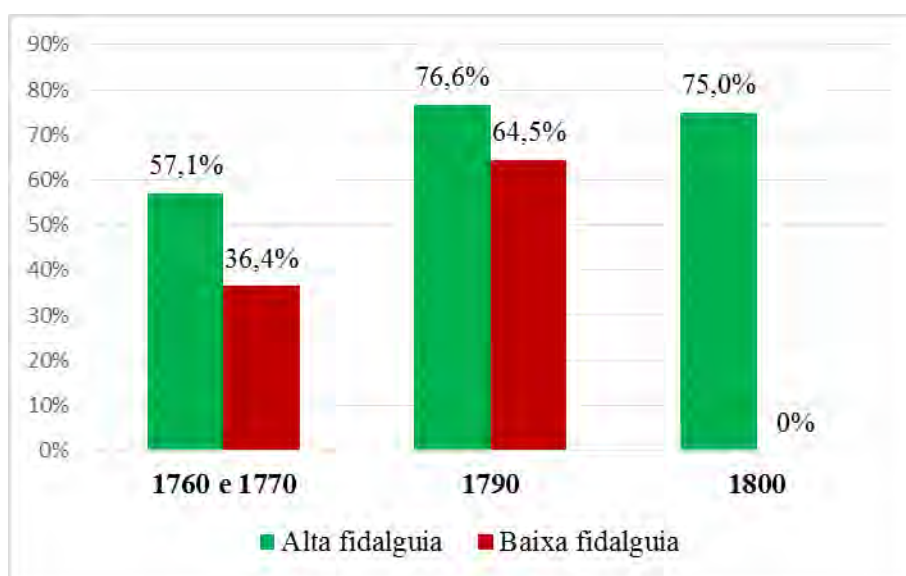
(*)Nota: Os dados referentes à década de 1800 não são estatisticamente significativos.

Ao distribuírmos as cifras de aprovação segundo a sua evolução por década, daremos com alguns resultados interessantes, em primeiro lugar, a discreta percentagem de voto positivo nas primeiras décadas (lembremos, do ano 1768 até o 1779), que apenas chega a 36,4%. Em consequência, neste trecho temporal existe um maior número de licenças denegadas –14 votos negativos- do que aprovadas –8 votos positivos- por representantes da fidalguia menor. Para a década de 1780 aplicamos o mesmo tratamento que no correspondeu no grupo da alta fidalguia,

isto é, não a consideramos nesta análise porque não se registrou nenhuma votação de agentes individuais. Já na década de 1790 podemos descrever uma grande recuperação com um pico de ascenso de quase trinta pontos percentuais no índice de aprovação, de tal maneira que a percentagem de concessão passa a ser de 64,5%, agora sim, sendo maioria o número de votos favoráveis à diversão teatral -20 votos favoráveis sobre 31 votos totais emitidos. Repare-se em que os dados para a década de 1800 não resultam estatisticamente representativos, uma vez que as votações se referem ao único pleno que foi realizado, o do 23 de Abril de 1801, com 5 votações de agentes da baixa fidalguia, todas elas desfavoráveis.

Com a seguinte gráfica queremos analisar a confrontação das dinâmicas entre os dois sub-grupos analisados em função de uma evolução temporal:

Gráfico 31. *Evolução comparativa por grupo social da taxa de aprovação nas votações (em %):*



Fonte: Elaboração própria a partir de dados primários.

O anterior diagrama permite visibilizar de modo mais inteligível a diferença de comportamento da baixa e da alta fidalguia. Em todas as décadas analisadas os índices de aprovação da alta fidalguia superam os da baixa fidalguia, com uma distância média de mais de 15 pontos percentuais e que chega ao seu máximo nível de diferença nas primeiras décadas, com uma diferença de 21 pontos. A este respeito não consideramos os dados da década de 1800 pelos défices metodológicos expressados, que, se incorporados, indicariam uma variação de pontos ainda mais esmagadora. No entanto, os dois coletivos de elites fidalgas testemunham uma progressão favorável no sentido dos seus votos, que se observa marcadamente na passagem da década de 1770 à de 1790 com uma importante recuperação quanto à percentagem de voto favorável. Além do mais, a suba na percentagem de aprovação resulta muito mais significativa no sub-grupo da baixa fidalguia, ao ser esta de 28,5 pontos percentuais, enquanto que a alta fidalguia ganhava 20 pontos mais em termos de concessão de licenças durante a década de 1790.

Por último, aplicaremos a variável da procedência e do tipo de companhia nas votações realizadas pela baixa fidalguia, como tínhamos realizado com a alta fidalguia resultando altamente produtivo. O primeiro esclarecimento que devemos fazer é que a introdução deste

marcador no sub-grupo da baixa fidalguia resultou rentável, mesmo numha primeira fase de confrontação das dinâmicas gerais de voto segundo o tipo de companhia. Ainda que os gráficos indiquem umhas cifras que nom som distantes entre si, esta pequena diferença em funçom da companhia é relevante porque fai com que se incline o resultado para umha maioria de respostas negativas ou positivas, como se pode observar nos seguintes diagramas comparativos:

Gráfico 32. Taxa de aprovaçom e denegaçom das companhias italianas pola baixa fidalguia (em %):

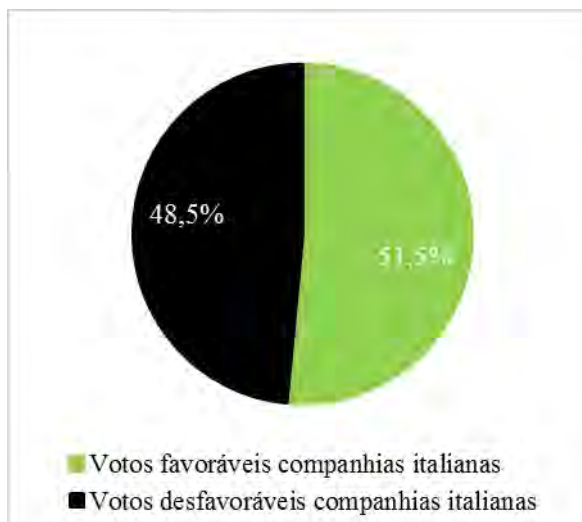
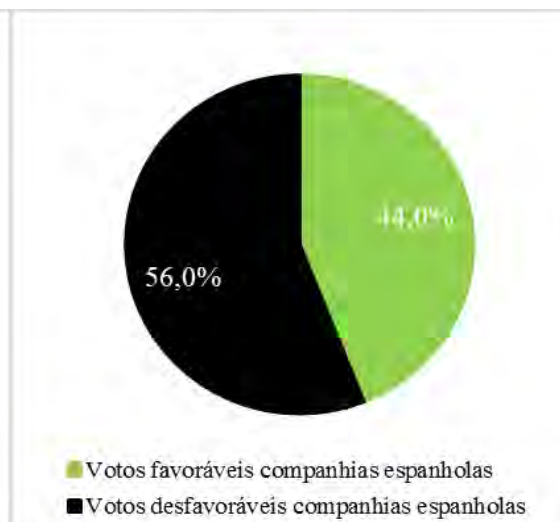


Gráfico 33. Taxa de aprovaçom e denegaçom das companhias espanholas pola baixa fidalguia (em %):



Fonte: Elaboraçom própria a partir de dados primários.

Primeiramente deter-nos-emos nos votos negativos. A sua distribuiçom nom manifestou um grande desequilíbrio entre as companhias de ópera italiana, que recebêrom 16 denegaçons em forma de voto por agentes da baixa fidalguia -de 33 votos totais emitidos deste tipo-, portanto 48,5% de denegaçom, e as companhias espanholas de comédia, que, por seu turno, recebêrom 14 denegaçons de 25 votos totais emitidos para solicitudes de companhias espanholas, do qual resulta umha percentagem de 56% de denegaçom. Dado que as respostas som sempre de natureza binária -votaçom favorável ou desfavorável- as votaçons positivas serão um espelho ao invés a respeito das cifras de denegaçom. Assim sendo, no conjunto do período analisado o coletivo da alta fidalguia emitiu 17 votos favoráveis -de 33 votos emitidos- em benefício das companhias de ópera italiana, o que dá umha percentagem de 51,5% de aprovaçom; face aos 11 votos em favor das companhias espanholas de comédia -de 25 votos realizados deste tipo-, resultando 44% de aprovaçom.

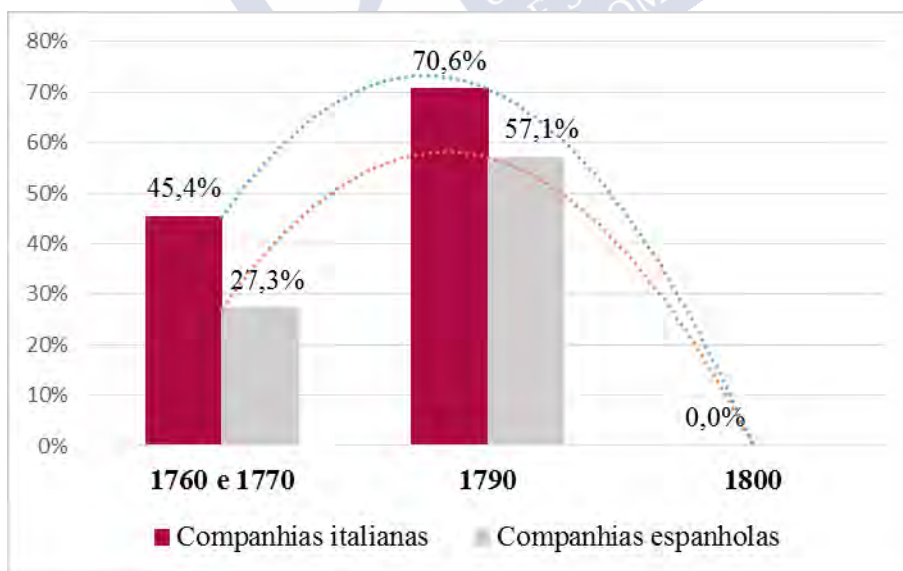
Atendendo a estes resultados, os representantes da fidalguia menor fõrom ligeiramente mais anuentes com as companhias italianas do que com as cómicas espanholas. Esta diferença é umha mui pequena, apenas de 7,5 pontos, apesar disto, como avançávamos, isto fai com que no que corresponde com as tramitaçons de solicitudes para companhias espanholas pola fidalguia menor as votaçons negativas sejam predominantes. Portanto, em mais da metade das occasions em que os agentes da baixa fidalguia deviam votar sobre as licenças das companhias cómicas espanholas estes escolhiam denegar a licença em causa. Inversamente, no caso das votaçons a propósito de companhias operáticas, estes resultados melhoram a tendência geral de

votações da baixa fidalguia, indicada no gráfico 28., e com que, divergindo das dinâmicas gerais, as respostas favoráveis superem as desfavoráveis.

A comparativa destes resultados com os expostos para o sub-grupo da alta fidalguia permite desvendar com maior clareza as diferenças comportamentais em política teatral entre estes dois sub-grupos. Lembremos que o índice de aprovação que manifestava o grupo da alta fidalguia (consultem-se gráficos 25. e 26., da epígrafe da alta fidalguia) era idêntico tanto para as companhias italianas quanto para as espanholas, de 67,7%. No entanto, na análise da evolução temporal destas votações era onde detetávamos atitudes divergentes. No que respeita à baixa fidalguia os dados gerais já indicavam diferenças e um comportamento de voto ligeiramente mais indulgente com as companhias italianas. De qualquer jeito, a comparativa das percentagens de votação entre estes dois coletivos expõe às claras que a alta fidalguia tinha um comportamento muito mais anuente em geral com a diversão teatral e operática, ao ponto de que o seu índice de aprovação para as companhias italianas -67,7%- era 16 pontos superior ao que manifestava a baixa fidalguia -51,5%-. Com as companhias espanholas esta distância acrescentava-se mais, era especificamente de 23 pontos, pois a alta fidalguia continuava oferecendo umhas cifras de aprovação de 67,7% enquanto a baixa fidalguia ficava somente com 44% de aprovação das solicitudes de companhias cómicas espanholas, provocando que primassem as denegações de licenças, como foi advertido.

Regressando ao caso específico das políticas teatrais da baixa fidalguia, julgamos que resulta operativo incluir umha análise de tipo temporal das suas dinâmicas de votação, como a indicada no seguinte gráfico, para posteriormente confrontarmos este diagrama com o correspondente à alta fidalguia:

Gráfico 34. *Evolução da taxa de aprovação nas votações da baixa fidalguia por tipo de companhia (em %):*



Nota sobre a elaboração: Não se incluíram os resultados da década de 1800 para as companhias espanholas nem tampouco no que respeita à década de 1780 para os dois tipos de companhias, veja-se esclarecimento correspondente no corpo do texto. Fonte: elaboração própria.

À luz do anterior diagrama o que pode chamar mais a atenção é a progressão favorável nas dinâmicas de votação da baixa fidalguia, que se repartiu por igual entre as licenças quer para as companhias cómicas, quer para as operáticas.

A baixa fidalguia conferiu nas décadas de 1760 e de 1770 um total de 6 votos negativos para as companhias italianas dum conjunto de 11 votos, pelo qual a percentagem de denegação é de 54,5%. Ora bem, nas décadas de 1790 este sub-grupo deu 5 votos negativos sobre 17 votos totais, do qual se obtém 29,4% de desaprovação; enquanto que na década de 1800 a cifra de denegação chegou a 100% porque somente emitiram 5 votos a respeito de solicitudes de licença de companhias italianas –com as correspondentes limitações pelo tamanho desta amostra- e todos eles em sentido desfavorável. Atendendo às companhias espanholas²⁵⁷, somados 8 votos negativos –de 11 votos totais deste tipo- na década de 1770, o que demonstra um nível de recusa deste tipo de companhias significativamente elevado, concretamente 72,7% de denegação. Na década de 1790 estas companhias receberam unicamente 6 votos desfavoráveis de 14 votos emitidos deste tipo, de que resulta 42,8% de denegação. A propósito das votações favoráveis, encontramos que o sub-grupo da baixa fidalguia outorgou 5 votos positivos a companhias italianas nas décadas de 1760 e de 1770 –de 11 votos totais realizados, oferecendo, portanto, 45,4% de aprovação. No decénio de 1790 conferiu 12 votos favoráveis de 17 votos totais, dando isto 70,6% de percentagem favorável. No concernente à última década de 1800, como foi avançado, os agentes da baixa fidalguia votaram para recusar todas as solicitudes de licença apresentadas nestes anos que foram 5, de aí que a percentagem final seja de 0% de aprovação.

No que respeita às companhias espanholas, estas receberam 3 votos positivos na década de 1770 –de 11 votos deste tipo-, do que resulta um índice mais modesto de 27,3% de aprovação. Esta percentagem melhora no decénio seguinte já que as companhias espanholas obtiveram 8 votos favoráveis –dum total de 14 votos-, incrementando a sua percentagem de respostas positivas até 57,1% de aprovação. Quanto à década de 1800 não temos dados disponíveis para as solicitudes de companhias espanholas pelos motivos aduzidos da ausência de discussões plenárias deste tipo. Apesar da possível ambiguidade do gráfico precedente, devemos diferenciar esta situação –que se tentou representar na gráfica com um vazio de dados- da que afetava as companhias italianas, para as quais sim temos um resultado, ainda que este seja de 0% de aprovação.

Em síntese, julgamos importante colocar em destaque a recuperação extraordinária de votos positivos que teve lugar na passagem da década de 1770 para a década de 1790 por parte da baixa fidalguia, minimizando de forma clara as suas reticências quanto à aprovação das solicitudes de companhias espanholas e italianas. Nesta progressão favorável devemos pôr de parte a década de 1800, do qual não podemos obter informação quanto a gestão das solicitudes de companhias espanholas e quanto às italianas encontramos um zero por cento de aprovação. Porém, cumpre repararmos no tamanho reduzido da amostra e as especificidades conjunturais deste período com as companhias italianas, quer dizer-se o regulamento de proibição de companhias foráneas no território espanhol. Estes processos protagonizados pela baixa fidalguia dizem-nos a respeito das dinâmicas evolutivas gerais que afetavam a atividade teatral no Reino da Galiza, ao coincidirem com os processos estudados no capítulo quarto. Por outro lado, operou sempre na baixa fidalguia, tanto na dimensão global como naquela representada década a década, uma percentagem de voto ligeiramente mais indulgente com as

²⁵⁷ Cabe assinalar que não temos dados de pluralidade de votos de cada grupo social referidos a companhias espanholas nas décadas de 1760 e de 1800 porque até a década de 1770 não foram recebidas nem no Ferrol nem na Corunha solicitudes de companhias cómicas e as recebidas na década de 1800 se resolveram sempre com consenso e sem intervenções individualizadas.

companhias italianas: esta escolha preferencial materializa-se em 18 pontos de diferença em favor das companhias italianas nas décadas de 1760 e 1770, enquanto se reduz levemente na década de 1790, passando a ser esta distância de 13 pontos e meio.

Seguindo o modelo deste sub-capítulo, para finalizar decidimos confrontar as dinâmicas de votação que manifestáram os dois grupos sociais dominantes principais com representação nos concelhos do Ferrol e da Corunha em função do tipo de companhia solicitante da licença, que tentamos representar através dos seguintes diagramas comparativos:

Gráfico 35. *Análise comparativa por grupo social da evolução da taxa de aprovação das companhias italianas (em %):*

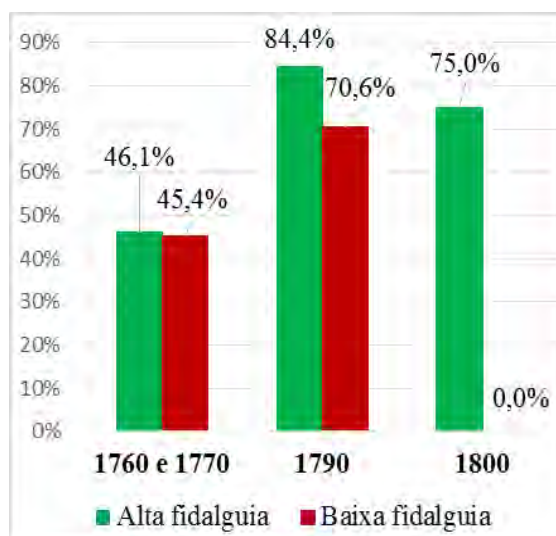
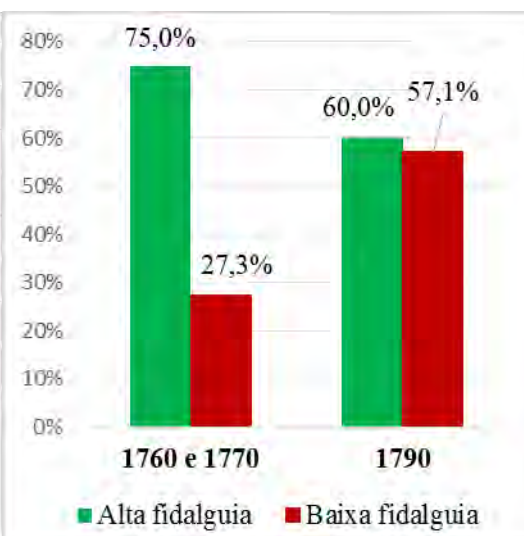


Gráfico 36. *Análise comparativa por grupo social da evolução da taxa de aprovação das companhias espanholas (em %):*



Nota sobre a elaboração: Nom introduzimos resultados da década de 1800 quanto às companhias espanholas porque, lembremos, nom disponibilizamos de dados a este respeito. Tampouco inserimos o período de 1780 pelo mesmo motivo, neste caso afetando por igual aos dois tipos de companhia. Fonte: elaboração própria.

A primeira conclusom que podemos tirar à luz da confrontaçom de resultados é que a alta fidalguia, também na evoluçom dos seus votos por década, sempre se caracterizou por um comportamento político mais benéfico com a atividade teatral e operática. Como se pode observar nos gráficos anteriores a barra verde da alta fidalguia supera à barra vermelha da baixa fidalguia em todas décadas analisadas. Esta distância chega ao seu ponto mais extremo na diferença de apoio dado às companhias cómicas nos primeiros anos analisados, em que a maior proteçom outorgada pola alta fidalguia –de 75% de aprovaçom- se diferencia em quase 48 pontos menos à que disponibilizou a fidalguia menor –27,3% de aprovaçom-. Do outro lado, a menor diferença entre as políticas teatrais dos dois sub-grupos analisados é atingida quando está em causa a aprovaçom de licenças para as companhias operáticas italianas nas décadas iniciais estudadas de 1760 e 1770, sendo que apenas por menos dum ponto percentual as dinâmicas de voto da alta fidalguia continuavam sendo mais indulgentes. Apesar do comportamento em geral mui positivo do sub-grupo da alta fidalguia com o espetáculo teatral e operático em geral, com efeito, nestas primeiras décadas a percentagem total de apoio às companhias italianas foi mais tímida –de 46,1% de aprovaçom-, e, apesar disto, a margem de apoio foi superior à verificada no caso da baixa fidalguia –de 45,4% de aprovaçom-. No entanto,

as cifras que se devolvem da baixa fidalguia no caso das licenças para companhias cómicas foi ainda menor, de 27,3%.

Em volta da questom abordada no capítulo quarto das preferências quanto a modelos repertoriais, podemos inferir que o modelo operático italiano tivo nos primeiros anos umha defesa mais atenuada por todos os representantes dos grupos sociais dominantes, o que hipotetizamos pode ter a ver com os numerosos conflitos com o empresário italiano Nicolà Setaro. Porém, este modelo repertorial ganhou quota de apoio, estendida a todas as elites, na passagem da década de 1770 à década de 1790. A sua percentagem de aprovaçom nom deixou de crescer graças às votaçons da baixa fidalguia –que a elevárom por 25 pontos percentuais mais- e da alta fidalguia, fazendo este último coletivo com que o seu crescimento fosse ainda maior, de 38 pontos. Ao invés, as companhias espanholas, ainda que somárom 29 pontos de apoio do coletivo da baixa fidalguia na sua evoluçom da década de 1770 à de 1790, perdêrom 15 pontos da parte da alta fidalguia, que corrigiu o seu elevado apoio inicial. Assim, em termos absolutos, a década de 1790 é muito mais proclive para o espetáculo italiano, em virtude das escolhas políticas dos dous grupos de elites sociais.

Atendendo à correspondência de apoios em cada grupo social analisado podemos resolver que o grupo da baixa fidalguia foi mais constante nas suas preferências polas companhias de ópera italiana, indicando um apoio superior ao que demonstrárom com as formaçons cómicas espanholas; no entanto, em termos gerais esta predisposiçom sempre foi, porém, menor que a que manifestou a alta fidalguia. Pola contra, as tomadas de posiçom da alta fidalguia eram mais imprevisíveis e irregulares, sendo que logo de verificar umha atitude mais permissiva com as companhias cómicas espanholas -75% de aprovaçom- e mais cética com as citalianas -46,1% de aprovaçom-, a alta fidalguia transformou este critério preferencial e passou a apoiar na década de 1790 com muita intensidade as companhias italianas.

As tendências do comportamento de votaçom da baixa fidalguia, mais equilibradas e constantes, poderám ser mais compreendidas à luz dumha análise de tipo mais qualitativo.

Análise qualitativa das votaçons e depoimentos da baixa fidalguia

O objetivo desta alínea será desvendar o comportamento político da baixa fidalguia nas votaçons e decisons quanto à atividade teatral. Estes agentes de condiçom fidalga assumírom nos plenos cargos de natureza temporária, geralmente bianual, como eram os cargos de regedores eletivos, de procuradores ou de personeros. Por causa do caráter rotativo dos seus postos foi menos habitual que no caso dos regedores perpétuos da alta fidalguia encontrarmos com trajetórias individuais com numerosas intervençons prolongadas no tempo.

Apesar desta descriçom existírom alguns perfis de integrantes da baixa fidalguia de que apresentam um relativo percurso político, como é o caso de **Francisco Antonio Sanjurjo Montenegro**. Este representante da baixa fidalguia foi assinalado por Tarrío (1998: 140-142) como pertencente a umha família da raízes fidalgas corunhesas, porém, ocupou sempre cargos na corporaçom de menor relevância (foi procurador geral eletivo a partir de 1774 e escolhido regedor eletivo em 1779). Podemos avançar que a análise da sua prática política oferece umhas posiçons mui relutantes com a aceitaçom da atividade teatral e operática na Corunha. Porém, o exame da sua trajetória resulta útil ainda para certificar a produtividade de combinarmos dados quantitativos e qualitativos já que, de considerarmos apenas os dados da base de dados, a interpretaçom poderia ser enviesada. Quer dizer-se, a base de dados incluiu um único registro de Sanjurjo Montenegro, a participaçom no pleno do 10 de Fevereiro de 1774 no qual deu o seu voto negativo à admissom da companhia cómica de José Navarro (A.M.C. *Goberno. Libros de*

actas de acordos municipais. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólios 16frente-19frente. Cota: C- 63). Porém, um estudo qualitativo dos seus depoimentos que incorporasse um maior número de intervenções plenárias permite ver que não se tratou dumha atitude pontual, mas manteve no tempo umha intensa hostilidade a propósito das diversões teatrais. Assim, para além da sua denegação no voto do 10 de Fevereiro de 1774 à companhia cômica de José Navarro e a realizar-lhe um empréstimo económico (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólios 16frente-19frente. Cota: C- 63), também recusou nesse mesmo ano a licença para a companhia de volantins de Félix Ortiz Carbonero. Não contamos este último voto negativo porque não seguiu um procedimento regular de votação plenária. Na sua qualidade de procurador geral enviou umha carta particular à assembleia municipal corunhesa expressando a sua preocupação pela aprovação da licença para a companhia de Félix Ortiz no tempo da Quaresma, o que consideramos que se pode entender como umha “*prise de position*” em torno da gestão da diversão teatral. Neste escrito indicava que este facto não era “próprio ni regular”, ao tratar-se dum “*tiempo destinado para mejores ejercicios que devem hacer los fieles cristianos*”. Combinou a invocação ao dogma religioso com umha reflexão de índole mais pessoal em que subjazia o seu cansaço com esta forma de lazer: “[...] y que vastante diversion se hà tenido en este Pueblo hasta ahora con la comedia Desde luego contradice dicha licencia a lo menos durante el expresado tiempo de Quaresma” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólios 19frente. Cota: C- 63). A importância da sua tomada de posição residiu em que, com o seu apelo ao incumprimento dumha ética religiosa, induziu umha mudança no voto doutros regedores, tais como Cayetano de Castro Montenegro e Francisco Somoza de Monsorriu. Estes na assembleia precedente somaram-se à maioria capitular favorável, mas agora “reformaban sus votos y lo son de que se deniegue la licencia a Felix Ortiz Carvonero y no se admita diversion alguna en el Pueblo hasta la Pasqua proxima que prosiga representando la compañía Comica” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólios 19frente. Cota: C- 63). Cinco anos mais tarde, Sanjurjo Montenegro ocupou o posto de regedor eletivo no concelho corunhês e como tal teve que emitir um voto em resposta ao pedimento realizado pela companhia italiana de Alfonso Nicolini e Nicolàs Ambrosini o 26 de Fevereiro de 1779, que não consistia numha solicitude de licença, mas numha instância para a rebaixa, em 1.000 reais, da renda do coliseu que pagavam ao concelho. A maioria dos capitulares concordaram em conceder este pedimento, mas três capitulares municipais que eram capitulares eletivos, entre eles o próprio Francisco Antonio Sanjurjo Montenegro, expressaram o seu desacordo, com o argumento de não prejudicar as finanças do concelho (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1779. 26 de Fevereiro. Fólio 38verso. Cota: C- 67).

Outra trajetória destacável foi a de **Cayetano Castro de Montenegro**, quem ocupou o cargo de regedor eletivo bienal em 1774. Este capitular de condição fidalga participou em três votações diferentes sobre licenças no curso desse ano e em todas elas optou por denegar a sua concessão: à companhia cômica espanhola de José Navarro (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólios 16frente-19frente. Cota: C- 63), à companhia espanhola de volantins de Félix Ortiz Carbonero (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 17 de Fevereiro. Fólios 20verso-21frente. Cota: C- 63) e mais à companhia italiana operática de Alfonso Nicolini (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 26 de Maio. Fólios 54frente-56frente. Cota: C- 63).

Provavelmente resulte ainda mais revelador repararmos nalgumas votações plenárias especialmente beligerantes e que, dumha perspetiva coletiva, desvendaram as posições dos principais grupos sociais dominantes representados na câmara corunhesa. Com tal fim devemos

voltar ao pleno do 10 de Fevereiro de 1774 que discutia a admissom da companhia de José Navarro, em substituiçom da companhia de Antonia Díaz (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 10 de Fevereiro. Fólios 16frente-19frente. Cota: C- 63). Todos aqueles que votárom positivamente a concessom da permissom teatral para Navarro e, para além disto, dérom o beneplácito para conceder um empréstimo público de 12.000 reais com o objeto de constituir umha nova companhia detentavam um regimento perpétuo (foi o caso de Onofre Bermúdez de Castro y Ojea, Andrés José de Castro e Manuel Agustín Carrillo y Niebla) ou um posto hierarquicamente superior, como o próprio alcalde maior, Juan Carlos Martínez, também favorável a esta medida. Em consequência, todos os que aderírom a incentivar a atividade teatral, mesmo existindo o risco dumha possível perda económica de dinheiros públicos, pertenciam ao grupo da alta fidalguia. Francisco Somoza de Monsoriu, que naquele momento ainda detentava um regimento eletivo -ganhou dous anos mais tarde o regimento perpétuo- neste caso votou positivamente à demanda de José Navarro, porém, impondo a necessidade dumha fiança. Os restantes capitulares eletivos votárom negativamente a esta proposta, entre os que podemos enumerar ao citado procurador eletivo Francisco Antonio Sanjurjo Montenegro e aos regedores eletivos: Cayetano Castro de Montenegro, Ignacio Casimiro de la Carrera, Diego Blanco de Salinas e Bernardo del Río (sabemos, contodo, que este último apesar do cargo foi julgado pola bibliografia secundária como adscrito à alta fidalguia galega). A análise deste pleno corrobora os resultados dos gráficos 35. e 36. que assinalavam no decénio de 1770 uns fortes receios da fidalguia menor contra os espetáculos teatrais, intensificados contra as companhias cómicas espanholas (as licenças para as companhias operáticas eram mormente denegadas por este sub-grupo, só 45,4% eram aprovadas, mas a percentagem ainda decaí mais quanto à taxa de admissom de companhias espanholas, a 27,3%). Na década de 1790 encontramos umha evoluçom coerente nestas dinâmicas de votaçom. O 21 de Janeiro de 1793 o governo corunhês discutiu a tramitaçom de duas solicitudes de permissom, a enviada pola companhia italiana de Alfonso Nicolini e a enviada pola companhia espanhola de Ignacio Cañizares (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1793. 21 de Janeiro. Fólio 10frente-11frente. Cota: C- 77). Esta junta municipal visibilizou duas tendências de voto nos dous sub-grupos da fidalguia. Aqueles que detentavam regimentos perpétuos apresentárom um consenso quanto à admissom das duas companhias, acordando que estas deviam acordar umha distribuiçom equitativa de funçons no coliseu, o que foi defendido polos regedores perpétuos representantes da alta fidalguia: Fernando Eliseo Freire y Andrade, Antonio María de Lago y Codrecho, Antonio María Varela Freire y Sarmiento e o Marqués de Almeiras, apoiados polo corregedor Antonio Alcaide. No lado oposto, o regedor perpétuo Francisco Somoza de Monsoriu liderou um grupo opositor a esta medida, que exclusivamente queria admitir a companhia cómica espanhola de Ignacio Cañizares. Este coletivo opositor estava constituído completamente de capitulares com cargos eletivos adscritos à baixa fidalguia: os regedores eletivos Ignacio de Aldao e Bernardo del Villar, o procurador geral eletivo Vicente María Fociños e o procurador personero José Balluxera y Núñez. O procurador geral e o personero, para além de votar, efetuárom um depoimento mui crítico com o acordo final em que se acordara a convivência das duas *troupes*, qualificando esta decisom de “tan perjudicial al Publico como manifiesta en el Ynforme que hizo con el señor Procurador General al Ayuntamiento” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1793. 21 de Janeiro. 10verso-11frente. Cota: C-77). Como prova da sua hostilidade à admissom da companhia italiana de Nicolini acusárom aos demais regedores de conspiraçom em favor dos interesses do operista italiano e de serem “azerrimos sequazes en grabisimo perjuicio de este Pueblo” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1793. 21 de Janeiro. 11frente. Cota: C-77). Quando em 1795 umha companhia espanhola,

a de José Gálvez, voltou concorrer com a italiana de Alfonso Nicolini por umha licença teatral tivo lugar a mesma divisom polarizada em funçom do tipo de cargo e da procedência social (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1795. 15 de Junho. Fólhos 51frente-51verso. Cota: C-79). O numeroso grupo de regedores perpétuos que participou nesta assembleia (Fernando Eliseo Freire de Andrade, o Marqués de Almeiras, Antonio María de Lago, Juan Vicente Villarde francos, Jose López del Pan, Jerónimo Hijosa, Antonio María Varela Freire y Sarmiento; acompanhados do corregedor Antonio Alcaide), com a exceçom do regedor perpétuo Somoza de Monsoriu, deu o consentimento à admissom da companhia operática de Alfonso Nicolini e Carlos Barlancini no curso do verám, aproveitando a saída estival a Santiago de Compostela da formaçom residente de José Gálvez –apesar de que umha carta prévia do apoderado José Elejalde pedia explicitamente à câmara corunhesa que nom se cedesse o coliseu a nengumha formaçom durante a sua ausência. O único regedor a perpetuidade que apoiou os interesses da companhia cómica espanhola foi, como era habitual, Francisco Somoza de Monsoriu, que estivo acompanhado na sua posiçom do regedor eletivo Bernardo del Río. O resultado das assembleias municipais desta década a diferença da anterior foi mais negativo para as companhias italianas, menos apoiadas polos representantes da baixa fidalguia. Este dado nom se compadece com o cómputo geral de votaçons do decénio de 1790 (gráficos 35. e 36.) que devolvía índices superiores de aprovaçom neste sub-grupo para as companhias italianas. No entanto, a visom qualitativa permite observar que os votos positivos às companhias italianas dados pola baixa fidalguia se concentrárom antes do conflito Cañizares-Nicolini (em concreto som os plenos do 18 de Outubro de 1791 e do 10 de Dezembro de 1791 [A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*]). Mas, os votos da fidalguia menor posteriores a este acontecimento fôrom sempre negativos, de aí que, quando tiver lugar algum tipo de polémica –aliás, no caso do pleito Cañizares-Nicolini existiam setentenças do Consejo de Castilla favoráveis à formaçom espanhola de Ignacio Cañizares-, os agentes da baixa fidalguia parecêrom preferir umha soluçom mais conservadora, mais proclive a recusar a concessom de licenças. Em definitivo, o comportamento político da baixa fidalguia parecia pretender nom se desviar dos consensos dóxicos de cada momento, estando, portanto, mais condicionados polas posiçons defendidas por instituïçons políticas superiores como o Consejo de Castilla. Ligado a isto, na década de 1790 as autoridades monárquicas começaram a exhibir umha maior desconfiança com o trabalho das formaçons operáticas italianas pola sua condiçom estrangeira e o temor à réplica das ideias revolucionárias da França, implementando medidas específicas de contençom (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1792. 27 de Setembro. Fólho 125verso. Cota 393), todo o qual contribui para explicar a mudança de posiçom da baixa fidalguia quanto às companhais operáticas italianas. Esta atitude é mui visível no depoimento do capitular eletivo Ignacio de Aldao, da baixa fidalguia corunhesa (Tarrío, 1998: 142) num pleno de 1792 sobre a aprovaçom da companhia operática de Nicolini e em que se apropriava das suspiciás do discurso monárquico para sustentar o seu voto:

Y el señor don Ygnacio de Aldao dize que en atencion a que Alfonso Nicolini y su Compañia acaban de llegar de la Ciudad de Óporto Reino de Portugal, y que por lo mismo deben considerarse en la clase de Estrangeros transeuntes, es de voto no se le conceda permiso para representar, interin no haga constar a la Ciudad haver cumplido, Con los requisitos prevenidos en las ultimas Reales Cédulas para su admision y conserbacion en estos Reinos (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1792. 24 de Março. Fólho 345frente. Cota 393).

Em depoimentos posteriores este agente da baixa fidalguia seguiu sendo coerente com as suas posiçons reticentes com as companhias italianas e mais permissiva com a companhia

espanhola de Cañizares (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1792. 9 de Junho. Fólio 385verso-386frente. Cota 393).

Este modo de agir da baixa fidalguia que procurava fugir de qualquer penalização política tornou-se ainda mais claro nos primeiros anos de 1800. As desconfianças com as companhias de ópera italiana nom deixárom de aumentar, especialmente da parte da Coroa, até a situação explodir com a aprovação da real cédula de 1801 que proibia absolutamente a sua atividade. Alguns meses antes o clima de perseguição e as reticências com as companhias operáticas atingira um nível mui alto. Neste contexto discutiu-se no pleno do 23 de Abril de 1801 a permissom para encenar para a companhia operática de Antonio Chiaveri, que mais umha vez se resolveu numha polarização das intervenções dos capitulares (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1801. 23 de Abril. Fólios 196frente-197frente. Cota: C-83). Dum lado, o coletivo dos regedores perpétuos, que apoiara este tipo de espetáculo ignorando as advertências da Coroa, renovou o seu apoio (contabilizárom-se os votos favoráveis de Fernando Eliseo Freire de Andrade, Antonio María de Lago y Codrecho e Antonio María Varela Freire y Sarmiento). Diante deles, um conjunto mais numeroso de capitulares com cargo temporário (os regedores bienais Bernardo del Villar, Félix Andrés de Pazos Montenegro, José María de Navas; o diputado del común José Jacinto de Mira e o interventor de próprios José Sanjurjo Montenegro), acompanhado do também regedor eletivo, mas excecionalmente pertencente à alta fidalguia Antonio Pedrosa y Somoza (vejam-se Tarrío [1998: 140-142] e *Almanak mercantil...* de 1799, 1800 e 1808) deu os seus votos, todos desfavoráveis, de aí que este resultado se tivesse imposto. Por seu turno, os regedores perpétuos apelárom às virtudes da ópera italiana para a população corunhesa, ainda reconhecendo o estado de carestia que tinha a cidade de bens de primeira necessidade; em troca, os capitulares eletivos aduzírom precisamente os “gastos exorbitantes” que significava para a população assistir regularmente às óperas. Embora nom se afirme explicitamente, é mui possível que a atmosfera especialmente abafante dessa altura contra os cidadãos estrangeiros –em que também entravam os atores e atrizes-, meses antes da aprovação da Real Cédula de 1801, incluisse pressom na baixa fidalguia reforçando as suas posições relutantes dos últimos anos contra as companhias italianas.

Para além disto, como tem sido analisado para a alta fidalguia, observamos que resulta tam pertinente como *o* votado era *como* foi votado. Quer dizer-se, estes agentes, que ocupavam cargos políticos nom permanentes, caraterizárom-se por exhibir umha atitude política mui prudente também no que refere a como expressavam o seu voto. Assim, procuravam realizar umha votação ‘protegida’, procurando a cumplicidade dum ou mais regedores perpétuos a quem acompanhava com o seu voto. Resulta bastante revelador que unicamente num pleno dos primeiros anos -na assembleia do 28 de Março de 1769- encontremos agentes da baixa fidalguia votando na mesma direção (os regedores eletivos Marcelo Rouco e Andrés Carvajal, com voto negativo) sem o apoio doutros agentes da alta fidalguia. Em todas as restantes assembleias municipais os agentes da baixa fidalguia referendárom o voto dum regedor perpétuo, que o expressara previamente, revelando um estilo político subsidiário ao grupo da alta fidalguia. Esta conduta diverge claramente, como temos visto, da que mantem os regedores perpétuos da alta fidalguia que frequentemente votavam autonomamente, liderando sentido de voto com depoimentos públicos individuais. A observação das cifras quantitativas apoiou a tese da falta de autonomia política da baixa fidalguia, ao devolver que em todas as discussões sobre concessom de licenças em que participárom agentes da baixa fidalguia, estes votárom acompanhados dum regedor perpétuo. Mais ainda, está o nome dum regedor permanente que se repetiu na convergência de votos com a fidalguia menor, o do onipresente Francisco Somoza de Monsoriu. As cifras som determinantes já que de 14 plenos em que participaram agentes da

baixa fidalguia, em 9 deles confluírom com o sentido do voto deste agente da alta fidalguia²⁵⁸. Para além de com Francisco Somoza de Monsoriu, representantes da fidalguia menor coincidirom nas suas votaçõs com outros agentes da alta fidalguia, nomeadamente, com Bernardo del Río (nas duas votaçõs do pleno do 10 de Fevereiro de 1774) e com Antonio Pedrosa y Somoza (nas assembleias do 19 de Abril de 1770 e do 23 de Abril de 1801). Poderia-se pensar que é apenas umha coincidência de interesses e pareceres a respeito da diversom teatral –quase sempre relutante contra ela-, porém, há dous aspetos essenciais que ajudam a fundamentar a tese apresentada. Em primeiro lugar, resulta pertinente a ordem em que é emitido o voto, pois o procedimento habitual foi o de Somoza de Monsoriu realizar o primeiro depoimento e votaçom e após isto ser apoiado polos agentes da baixa fidalguia com cargos eletivos. Além do mais, a oposiçom de Somoza de Monsoriu costumava ser explicada num protesto individual, umha intervençom em que expunha publicamente os critérios que motivavam o seu parecer. Por contra, os capitulares eletivos de modo predominante nom realizavam depoimentos individuais, resolvendo o seu voto na maioria das ocasiõs utilizando a seguinte fórmula, expressando que ‘se conformavam’ com o parecer indicado por Francisco Somoza de Monsoriu. O uso desta expressom nom é fútil dado que na altura o verbo ‘conformar-se’, conjugado em forma intransitiva e pronominal, pretendia manifestar a concordância com umha opiniom já emitida, as mais das vezes sem introduzir matizes. Nom por acaso esta era a primeira aceçom que recolham os dicionários da altura, apesar de esta significaçom ser mais marginal nos nossos dias, ocupando a quinta aceçom²⁵⁹.

Esta estrutura argumentativa foi utilizada por agentes da baixa fidalguia nos plenos mais controversos, como naquele em que os operistas italianos Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini protestavam pola reduçom de público como consequência das prédicas negativas dos missionários padres capuchinos. Nesta assembleia, após a intervençom de Francisco Somoza de Monsoriu, que indicou a sua total anuência com o sermom dos padres capuchinos e defendeu que de nengum jeito estes fossem advertidos, os regedores eletivos Juan Varela de Seijas –da baixa fidalguia- e Pedro de Llano –representante da burguesia comerciante- indicavam laconicamente que "se conforman con el voto del señor Don Francisco Somoza Monsoriu"

²⁵⁸ Francisco Somoza de Monsoriu convergiu nas suas votaçõs com outros fidalgos, concretamente nos seguintes plenos: o 10 de Fevereiro de 1774 quando se discutia a licença para a companhia de Félix Ortiz Carbonero, votando o mesmo –neste caso favoravelmente- que os capitulares Cayetano Castro de Montenegro e Ignacio Casimiro de la Carrera, ainda que umha semana mais tarde modificara o seu voto e no pleno do 17 de Fevereiro de 1774 votasse por denegar a licença acompanhado dos capitulares eletivos Diego Blanco de Salinas, Nicolás Valdés e Cayetano Castro de Montenegro; na juntança do 26 de Maio de 1774 a propósito da solicitude para a companhia de Alfonso Nicolini, coincidindo no seu voto desfavorável com representantes da baixa fidalguia Cayetano de Castro Montenegro e Bernardo del Villar; o mesmo no pleno do 24 de Março de 1778 para a companhia de Nicolini e Ambrosini, votando negativamente com o capitular eletivo Andrés de Senra e outros regedores perpétuos. Este fenómeno era ainda mais destacável quando Francisco Somoza de Monsoriu votava recusar a solicitude de licença e ficava isolado no pleno no seu voto desfavorável, unicamente apoiado polo capitular da baixa fidalguia, o que aconteceu na assembleia do 10 de Dezembro de 1791 quando votou negativamente a admitir a companhia operática de Nicolini com o procurador personero Baltasar Rubio de Ibarreta, com o qual coincidiu em voto, neste caso positivo, no outro debate acontecido neste pleno, a concessom da licença ao diretor cómico Cañizares. Do mesmo jeito o voto em favor da aprovaçom da mesma companhia de Cañizares no 6 de Fevereiro de 1792 foi subscrito por um conjunto de capitulares eletivos da fidalguia menor e exatamente a mesma situaçom aconteceu novamente com a companhia de Cañizares o 21 de Janeiro de 1793 e em sentido inverso com a negativa à companhia operática de Nicolini, também referendada por Somoza de Monsoriu conjuntamente com um grupo de capitulares eletivos.

²⁵⁹ Esta era a aceçom principal recolhida no *Diccionario* da Real Academia Española de 1729 e que, com efeito, se ajustava ao uso com que aparece nos livros de acordos corunheses:

"CONFORMAR. v. n. Concordar, convenir, corresponder, y venir bien una cosa con otra. VENEG. Agon. punt. 1. cap. 1. El que dice que conoce a Dios, y no guarda sus Mandamientos, este tal no se escapa de mentiroso, porque no conforman las obras con lo que dice. CERV. Quix. tom. 1. cap. 14. El que la leyó dixo, que no le parecia que conformaba con la relación que él havia oído, del recato y bondad de Marcela. PINEL, Retr. pl. 33. Doctrina, que conforma bien con las verdades Cathólicas (Tomo II, 1729, pp. 504).

(A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1778. 26 de Julho. Fólio 113verso. Cota: C-66). É também significativo que na juntança municipal em que era decidido o futuro da casa de comédias pública da Corunha houvesse três depoimentos individuais com três propostas diferentes sobre que fazer com o antigo coliseu de Setaro, todas elas defendidas por representantes da alta fidalguia corunhesa com regimento perpétuo -o Marquês de Almeiras, Antonio María de Lago e Francisco Somoza de Monsoriu respetivamente- (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 22 de Março. Fólios 73frente-75frente. Cota: C- 75). A intervenção dos representantes da baixa fidalguia limitou-se a mostrar a sua ‘conformidade’ com alguma destas três posições, assinalando os regedores eletivos Pedro Ruiz e Francisco Xavier Caviades que “con el voto de el señor Lago se conforman” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 22 de Março. Fólio 75frente. Cota: C- 75) e o mesmo valeu para o regedor eletivo Antonio Pardo Montejano que expressou que “echo cargo de las Razones que dize el señor don Francisco Monsoriu” votava “igualmente con el señor don Ramon de la varca que el señor Monsoriu”, somando-se a esta convergência de voto o comerciante burguês Ramón de la Barca (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 22 de Março. 75frente. Cota: C- 75). De jeito complementar, detetamos votações plenárias em que esta subalternidade a respeito do critério político de Francisco Somoza de Monsoriu ainda se torna mais clara, como quando diferentes agentes da baixa fidalguia admitem que foi o parecer de Somoza de Monsoriu o que lhes fijo modificar a sua posição anterior sobre o assunto. No quadro da polémica pola falta de acordo entre as companhias de Cañizares e Nicolini por quem deveria iniciar a temporada teatral, os regedores eletivos Ignacio de Aldao, Bernardo de Villar e José de Llano –este último do setor do comércio- expressáram o seu acordo com Somoza de Monsoriu e, mais particularmente, Bernardo del Villar explicou que “aunque en el año pasado fuera de Dictamen se admitiese la Opera se conformaba en el día con el modo de Pensar de el señor Monsoriu por haberle acreditado la experiencia los perjuicios que se seguian y lo arreglado de su Voto” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1793. 24 de Janeiro. Fólio 14frente. Cota: C-77). Esta pauta de intervenção que mostra a lealdade no apoio político ao Somoza de Monsoriu, um relevante regedor perpétuo que, como temos visto, acumulara um grande capital simbólico, também se observa em ocasiões em que este agente ficou um solidom defendendo o seu parecer contrário à atividade operática, por exemplo em 1795 quando umha instância do procurador personero, Juan Martín Fernández, da baixa fidalguia, recomendava expulsar a companhia de óperas italianas por entrarem, ao seu juízo, na categoria de “vagos y malentretenidos” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1795. 22 de Outubro. Fólios 84bfrente-85frente. Cota: C-79). Também nesta situação o regedor eletivo da baixa fidalguia, Juan Varela de Seijas, optou por convergir no seu parecer com o expressado por Somoza de Monsoriu, apontando que “con cuyo parecer se conforma” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1795. 22 de Outubro. Fólio 84bverso. Cota: C-79). Em síntese, este *modus operandi* funcionava como umha marca de subordinação e subalternidade do sub-grupo da baixa fidalguia ao da alta fidalguia, e optando sempre por apoiar o regedor que tinha umha posição mais conservadora quanto à diversão teatral, como era Somoza de Monsoriu. Neste pleno em concreto intervinha mais um elemento decisivo: o temor, difundido pola Coroa, quanto aos riscos da assimilação de estrangeiros e especialmente se estes se dedicavam a atividades culturais ou de produção do saber, fator que pudo ajudar a mobilizar o voto negativo da fidalguia menor.

Em volta desta questão devemos indicar mais um segundo recurso de subalternidade ou proteção política que observamos nas intervenções da baixa fidalguia. Estamos a falar do pedimento de informes e a confirmação da permissão do Consejo de Castilla. Estes agentes

defendiam que, antes de ser emitido um veredito do concelho sobre certas matérias polémicas -como foi, em certos anos, a admissom de determinadas companhias- se contasse com o beneplácito das instituições monárquicas. Por isso, no primeiro pleno da Corunha em que se aprovou a instalaçom dumha companhia, a de Nicolà Setaro, os capitulares eletivos da fidalguia menor -Andrés Carvajal e Marcelo Rouco- expressaram as suas reticências para dar um voto positivo, arguindo que a documentaçom era insuficiente e apelando à necessária garantia de que o Consejo de Castilla julgava este espetáculo como conveniente.

Y el señor Don Andres Carvajal dice que respecto el Nicolas Setaro no ha manifestado todos los Documentos prevenidos por el Decreto de ahier veinte y siete suspende la declaracion de su boto hasta que lo executte que de echo declara y expendra las razones que le parezcan conduzentas: Y el señor don Marcelo Rouco, se conforma con el voto del señor don Andress Carvajal y añade que respecto de estar el año tan deplorable hera conveniente que la Ciudad hiciese su reverente representacion a S. M. y su Real y supremo Consejo para que en orden al assumpto determinase lo que fuese de su agrado (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1769. 28 de Março. Fólio 26frente. Cota: C-59).

Com estas medidas garantidoras a fidalguia menor evitava oferecer umha posiçom firme e independente em matéria de política teatral. Deste modo protegia, sobre todo, a legitimidade das suas decisoms amparando-se em instituições superiores, contornando a sua responsabilidade caso a companhia apoiada finalmente trouxesse inconvenientes ou a relaçom comercial nom fosse satisfatória. Ao nosso ver nom se trata tanto de que a baixa fidalguia tivesse umha posiçom coesa e negativa da atividade teatral e operática assentada em critérios próprios -como sim se observa nas tomadas de posiçom do nobre Francisco Somoza de Monsoriu, por exemplo, mas o que definia a política teatral deste sub-grupo era o seu conservadorismo no sentido de minimizar de qualquer risco político. Mais umha evidência neste sentido tem a ver com o facto de os agentes da fidalguia menor solicitarem cópias de todos aqueles acordos plenários que, ao seu juízo, poderiam mais adiante ser colocados em questo, quer porque concediam licenças a companhias italianas -estando na memória os conflitos com o empresário italiano Nicolà Setaro-, quer porque flexibilizavam os requerimentos das companhias -ocasionalmente no plano económico- o que redundava contra a fazenda municipal. A sua demanda consistia em pedir que fosse enviada à Coroa umha cópia do acordo plenário em que se especificassem os votos de cada agente capitular, demonstrando, deste jeito, os integrantes da baixa fidalguia que estes nom apoiárom umha decisom política mais arriscada e sendo eximidos de qualquer admoestaçom futura. Assim no pleno em que se discutia a aprovaçom da licença para a companhia de Alfonso Nicolini o agente da baixa fidalguia Ignacio de Aldao, acompanhado de Somoza de Monsoriu e de Jerónimo Hijosa -da burguesia comerciante-, solicita que se dea "testimonio de todos los Acuerdos Zelebrados en punto à opera y Comedia" o que pedem "al señor Correxidor mande executar" (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1792. 14 de Abril. Fólio 359verso. Cota 393). Neste sentido a resposta da maioria capitular municipal -integrada polo alcalde maior e umha maioria de regedores perpétuos-, que também visava umha proteçom política, foi a negativa a remeter estes testemunhos para o Consejo de Castilla, arguindo, como tem lugar neste pleno, que o concelho tinha competências na íntegra em matéria teatral, nom supeditadas a nengumha instituição política superior: "hà acordado no considera el Ayuntamiento jurisdizion en el Señor Yntendente sobre Representaciones teatrales, contradize que se mande remitir ni dar testimonio alguno a dicho señor ni a los Capitulares que lo piden" (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1792. 14 de Abril. Fólio 359verso. Cota 393). Portanto, podem-se destacar duas lógicas de atuaçom política confrontadas, a dos capitulares eletivos

liderados por Francisco Somoza de Monsoriu que tendiam a buscar umha confirmação política da Coroa quanto ao governo teatral –como temos visto até aqui- e a lógica do grupo dos regedores perpétuos que costumavam reivindicar a autonomia política das suas decisões como grupo, o que liga esta análise com a exposta na alínea anterior. Para além da solicitude ou do envio de informes ao Consejo de Castilla, mais umha modalidade, experimentada pola baixa fidalguia, de desvinculação dos acordos discutíveis foi a declaração –incluída logo da certificação do acordo plenário- de que estes capitulares eletivos nom aderiam ao resultado final e nom se fariam responsáveis dos efeitos prejudiciais derivados do acordo. Neste caso é o agente da baixa fidalguia, Ignacio de Aldao quem afirma que "no se conforma con lo acordado por la Ciudad y se ratifica en lo respondido en el Ayuntamiento anterior protestando no se le impute por su parte qualquiera perjuicio o resulta que suzeda en el asunto" (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 31 de Março. Fólio 346verso. Cota: C-76).

À luz de todas as votações e ‘tomadas de posição’ examinadas até aqui podemos concluir que como grupo a baixa fidalguia exibia umha prática política grupal –que materializava, por seu turno, um habitus- que passava por umhas dinâmicas de voto conservadoras. Do nosso ponto de vista, este conservadorismo nom se fundamentava em critérios ideológicos, mas principalmente na procura de garantir um elevado nível de segurança política e simbólica, contornando qualquer penalização nestas dimensões. Este objetivo determinou o sentido do voto, mas sobretudo os modos como se executava este voto, visando a proteção em instâncias políticas superiores, o Consejo de Castilla, ou em figuras políticas de maior capital político e simbólico, como o regedor Somoza de Monsoriu. Em volta do primeiro aspeto colocado, o sentido do voto, é certo que o historial das suas votações mostra que havia umha percentagem ligeiramente superior dos votos negativos que denegavam licenças (consulte-se gráfico 29.). Assim, a denegação funcionava como mais umha estratégia conservadora, neste caso mais radical, de evitar qualquer imputação de efeitos negativos seguidos da aprovação dumha formação teatral ou operática. Mas a evolução temporal das suas votações também resulta concluinte, ao ter lugar umha progressiva redução das suas reticências (veja-se gráfico 30 e como na década de 1790 os seus votos favoráveis -64,5%- acabáram ganhando aos desfavoráveis) à medida que a atividade teatral gozava dum maior consenso a propósito da sua utilidade social.

Em consequência, para entendermos a lógica seu modo de proceder pode novamente deitar luz o nossa interpretação da noção de ‘espaço dos possíveis’ de Bourdieu e o conceito de ‘capital simbólico’. Os representantes da baixa fidalguia, como titulados eram integrantes legítimos do grupo da fidalguia, traduzindo-se este reconhecimento nobiliário na garantia da posse dum considerável capital simbólico. No entanto, como tentamos demonstrar no capítulo 6.1., algumas fortes mudanças que se deixáram sentir nas últimas décadas do século XVIII começavam a indicar que a carta de nobreza nom era mais um elemento suficiente para reter os privilégios históricos e a legitimação simbólica do grupo da fidalguia, sendo o grupo da baixa fidalguia o mais vulnerável a este respeito. Neste sentido, a alta fidalguia tinha maiores recursos para seguir perpetuando o seu capital simbólico e as suas posições de poder, em virtude, em primeiro lugar, das suas titulações fidalgas com maior “*grandeur*” e maiores privilégios associados que protegiam o seu capital simbólico, mas também dos investimentos económicos que umha parte da alta fidalguia começava a fazer, por exemplo no comércio colonial. Por todo isto a alta fidalguia estava em melhores condições de resistir em posições de poder as pugnas e iniciativas que começaram o grupo da burguesia –o que analisamos no mesmo sub-capítulo 6.1. a propósito, nomeadamente, de decisões ligadas ao urbanismo-.

Devido aos menores recursos da baixa fidalguia para encarar os desafios do novo tempo aos poucos este sub-grupo foi experimentando umha erosão do seu capital simbólico –tendo

cada vez menos opções para o seguir alimentando-, dando lugar, do nosso ponto de vista, a um estreitamento do seu ‘espaço dos possíveis’, em poucas palavras, da sua capacidade para obrar livremente e com plena autonomia no campo de jogo. Pode-se mensurar com grande eficácia a magnitude do ‘espaço dos possíveis’ dum agente examinando o seu comportamento nas situações mais conflituosas que colocavam em questão os consensos dóxicos e nestas situações é muito relevante que os agentes da baixa fidalguia fugissem de qualquer impugnação e aderissem a posições renuentes e conservadoras. Esta prática política pouco arriscada deixou-se sentir até nas cifras de participação em plenos sobre teatro, dado que a sua percentagem de votação como grupo foi de 36,7%, muito mais baixa que a da alta fidalguia, que participou em 58,9% das votações realizadas, mas ainda longe da percentagem marginal de participação da burguesia, de 4,4%, consulte-se gráfico 22.). Em paralelo, manifestavam uma tendência a preferir dar um voto negativo antes que assumir qualquer risco político derivado da aprovação dumha companhia teatral, do financiamento dumha obra no coliseu, etc. Assim sendo, as percentagens totais dos seus votos, com umha cifra de denegações de licenças, 51,7%, ligeiramente superior às aprovações –gráfico 28.- exibem a sua extremada prudência e um certo equilíbrio nas posições, eviando tomadas de posição radicais. Porém, a progressiva melhoria na percentagem de votos positivos na década de 1790, elevando-se a 64,5% -gráfico 30.-, coincide igualmente com um estado dóxico mais favorável às bondades do teatro, sintomático do seu comportamento político.

Doutra perspetiva, a diferenciação de estratégias políticas entre representantes da alta fidalguia e da baixa fidalguia acabava evidenciando a nossa afirmação de que, embora ficasse constatado um *habitus* fidalgo, este se concretizasse de modo diverso no quadro do grupo heterogéneo da fidalguia, em função do capital de cada agente, da posição ocupada e das circunstâncias específicas dos campos.

A burguesia

A análise quantitativa resulta muito pouco rentável com o grupo da burguesia por um aspeto metodológico determinante, a escasseza de assembleias sobre concessão de licenças em que votaram representantes municipais burgueses. Os agentes da burguesia manifestam uma participação extremadamente marginal nos plenos a propósito da aprovação de licenças –o critério delimitador do corpus utilizado na base de dados-, de aí que esta não chegou a 4,4% do conjunto das votações (veja-se gráfico 22.). Somente foram emitidos sete votos pelos representantes do comércio e realizados por quatro agentes burgueses incluídos na base de dados: Pedro Antonio de Llano e Manuel Díez Tavaera -ambos com uma única intervenção plenária-, Jerónimo Hijosa –participando em dois plenos- e Ramón Fernández de la Barca -votando em três plenos-. O tamanho tão pequeno da amostra de participação da burguesia invalida a significância dos resultados que se inclinavam inequivocamente para uma dinâmica de votações favorável com a atividade teatral, que, como se verificará, dava lugar a dados enviesados: seis votos favoráveis à concessão de licenças frente a um único desfavorável. Deve ser tido em conta que esta infra-representação está muito ligada, e explicada, pelos problemas do grupo burguês para aceder a cargos nas instituições de governo municipal, detalhados no sub-capítulo 6.1. Contudo, esta circunstância não chega para explicar uma percentagem tão baixa de participação, que poderia ter lugar mesmo na sua posição em postos municipais temporários, como os de procuradores e deputados, que conquistaram com maior facilidade. Com efeito, a escassa participação constitui em si mesma uma relevante informação do *modus operandi* deste grupo a propósito da atividade teatral, consistente, como veremos, em

jogar com umha medida indefinição e um carácter oscilante nas suas votações e tomadas de posição sobre a atividade teatral, sendo esta umha estratégia, porém, que mudou ligeiramente a partir dos últimos anos do século XVIII.

Análise qualitativa das votações e depoimentos da burguesia

Precisamente, a abordagem qualitativa vai-nos oferecer um volume muito maior de informações e de matizes que nos ajudarão a superar o viés das informações quantitativas. A este respeito, poderemos verificar que existia um convívio e umha evolução de votos positivos e negativos emitidos pelo grupo da burguesia e que, apesar de nom termos dados homogéneos virados para um sentido de voto, podemos abstrair um padrom coerente para explicar as escolhas da burguesia emergente galega. Nos primeiros anos balizados parece que prima umha posição cética dos representantes burgueses a respeito da atividade operática. Ao procurador personero, **José de Vila** (quem, como ditava o costume deste cargo político municipal, era um representante burguês, classificado como “comerciante” no primeiro inventário deste tipo, o *Almanak mercantil...* de 1797) o alcalde maior nom lhe permitira expressar o seu parecer e este era um recurso habitual empregado pelo alcalde maior quando o voto do tal procurador era discrepante com o seu²⁶⁰. A partir disto podemos inferir que o voto do burguês José de Vila era negativo a respeito da aprovação das óperas de Nicolà Setaro durante a temporada de Entrudo, pois o alcalde maior apoiava firmemente a permissom para a atividade. Apoia esta tese o facto de o procurador personero, José de Vila, ter exigido cópia por escrito do acordo final do pleno favorável às óperas, procedimento que era pedido mui habitualmente polos capitulares que nom concordavam com a decisom dos plenos –como temos verificado no caso da baixa fidalguia- e queriam evitar ser corresponsáveis do acordo final perante outras instituições de poder, geralmente o Consejo de Castilla (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 28 de Março. Fólho 26frente-26verso. Cota: C-59). Para além disto, os capitulares que aduziam inconvenientes para a concessom da licença, Marcelo Rouco e Baltasar Lourido, fõrom também os que pressionárom num pleno posterior a corporação corunhesa para esta ouvir o parecer do procurador personero sobre a questom da concessom da licença a Setaro, que fora censurado (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 4 de Abril. Fólho 28verso-29frente. Cota: C-59). Esta hipótese ficou confirmada quando uns dias mais tarde o alcalde maior por fim autorizou a José de Vila para expressar a sua posição pessoal sobre o assunto e este colocou várias dúvidas a respeito da aprovação da licença. Em primeiro lugar, no seu depoimento o comerciante José de Vila explicou que o Consejo de Castilla ainda nom oferecera de modo concreto as razons nem positivas nem negativas para contar a cidade com esta diversom e, ao mesmo tempo, expujo as suas diferenças com as práticas de comércio pouco equitativas utilizadas polo empresário italiano:

Y el señor Personero haze presente a la ziadad que en ella hes ymposible suceda lanze alguno como el descrito por ser plaza de Armas, y otras Razones que no ygnora el real y supremo Consejo que asta aora no esplicò en los terminos en que conzeptua ser Util al publico, ò perjudicial la admision a estas representtaciones publicas en este presente año, ni menos las condiziones que propone el ympresario entre las que

²⁶⁰ “Y aunque el señor Procurador Personero ha querido exponer en el asumpto las razones que le movian y mueben à aderir, ò impunar los votos contemplando el señor Alcalde maior que dicho señor Personero en estos asumptos y materias puliticas no tiene parte le ha denegado oyrllo y queriendo testimonio de la denegativa se lo dè el presente el presente escribano como asimismo pasara a mis manos otro de este particular: y Asi lo acordaron y firman dichos señores de que yo escribano doi fee” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 28 de Março. Fólho 26frente-26verso. Cota: C-59).

ya se notò en la temporada pasada Venderse los licores dentro del teatro ò su Casa a maiores prezios de los que Vende el asentista de esta Ciudad segun se le hà notiziado al personero [...] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1769. 4 de Abril. Fólho 29frente-29verso. Cota: C-59).

A posição deste comerciante poderia ser qualificada, no mínimo, de hesitante a propósito da conveniência de conceder a permissom para a companhia de Setaro, sendo que a sua oposição tomou umha forma mais clara quando aludiu as práticas comerciais de Setaro, que podiam prejudicar outros representantes da burguesia local, movido José de Vila dumha conceção de pertença ao grupo (burguês) e de defesa dos seus interesses.

Nestes primeiros anos destacou outra ação que demonstrou o comportamento pouco indulgente da burguesia corunhesa com as companhias teatrais e a própria atividade que desempenhavam. Estamos a referir-nos à recusa do regedor eletivo e comerciante, **Manuel Benito García de Caunedo**²⁶¹, a aceitar o pedimento da companhia de Manuel de Lucía para poder pagar de modo fracionado o aluguel do coliseu atendendo aos problemas económicos de ter antecipado pagamentos aos seus atores (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1777. 13 de Fevereiro. Fólho 37verso-38frente. Cota: C-65). A esta solicitude somente votárom negativamente três agentes capitulares, o regedor perpétuo Juan Vicente de Villardefrancos, assim como os regedores eletivos Antonio Pereira e mais o comerciante Manuel Caunedo (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1777. 13 de Fevereiro. Fólho 38frente. Cota: C-65). Devemos ter em conta que as posições em debates deste tipo estavam fortemente condicionadas polo fator económico, pola procura dum balanço estável nas contas municipais, pois, dada a sua prática e experiência como comerciantes –em funçom, em definitivo, do seu habitus–, punham os burgueses especial cuidado e atençom neste objetivo de gestom. Estas duas tomadas de posição, cétricas com a atividade operática, tenhem em comum tender à prudência nas decisons sobre a governo teatral, quer por umha questom orçamentária –como no exemplo imediatamente anterior–, quer por nom se julgar com critério suficiente para estabelecer a conveniência da diversom teatral e for necessária a consulta com instituições superiores. Do visto podemos deduzir que quando existia qualquer fator que para a burguesia poderia constituir um problema quanto à licitude teatral, este coletivo preferia denegar a licença e isto precisamente acontece nos plenos sucessivos que analisaremos. Nos seguintes exemplos, também da década de 1770, é o critério da ética religiosa o que desencoraja a dous capitulares quanto à admissom da companhia operática de Alfonso Nicolini e Nicolà Ambrosini. Porém, para além disto, será crucial a estratégia de se apoiar para fundamentar o seu voto na participação realizada antes por um determinado regedor perpétuo opositor às diversons teatrais, que gozava de grande liberdade de ação em virtude do seu elevado capital simbólico, Francisco Somoza de Monsoriu.

O regedor eletivo **Pedro Antonio de Llano**²⁶² foi um dos primeiros capitulares do comércio em expressar em 1778 a sua completa adesom no voto ao regedor Francisco Somoza

²⁶¹ Natural de Luanco (Astúrias) e dedicado ao tráfico de lenços com as colónias americanas (Alonso Álvarez, 2012: 57). Registrado como mercader nos *Almanak mercantil...* de 1799, de 1800 e de 1802. Mui provavelmente irmám de Ramón Antonio García de Caunedo. Ainda que assumiu menores responsabilidades que o seu irmám nas instituições mercantis como o Real Consulado, entrou na corporaçom corunhesa antes ca este e relativamente cedo para ser um representante do comércio, ao ter ganhado umha vaga como regedor eletivo bienal em 1777 e três anos antes já fora deputado de abastos no concelho –posto político tipicamente burguês–, enquanto o seu irmám somente entrou no concelho em 1805.

²⁶² Pedro Antonio de Llano era um comerciante e capitám dos correios marítimos de origem basca instalado na Corunha (Alonso Álvarez, 1986). Nom procedia de família fidalga nem tampouco figura na documentaçom municipal corunhesa nengum procedimento de reconhecimento nobiliário, ainda que si para o seu filho José de Llano, também comerciante. Entrou no mercado colonial, concretamente como “naviero”, como figura no *Almanak mercantil...* de 1799, 1800 e 1802. Também estivo ligado à instituição comerciante por excelência, como membro do Real Consulado (Tettamancy y Gastón, 1994 [1900]: 298-

de Monsoriu em matéria teatral. Pedro de Llano nom se evidenciara como abertamente obstaculizador do espetáculo teatral e, com efeito, aceitara nesse mesmo ano a concessão dumha licença para a companhia italiana de óperas de Alfonso Nicolini e Nicolás Ambrosini, embora realizando algumas críticas e matizações ao respeito. Indicou primeiro que, se tivesse maior qualidade, teria resultado melhor opção conceder a licença para a companhia espanhola de comédias e, em segundo lugar, expressou num tom relativamente lacónico e pessimista que “no tiene inconveniente el que aia esta respeto la mui inferior compañía de comicos que en el dia se halla en esta, y la ninguna esperanza de que concurran otros del agrado del Pueblo” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 24 de Março. 37 frente. Cota: C-66). Porém, é no debate do 26 de Julho deste mesmo ano no qual manteve uma atitude mais reticente para com a atividade operática quando manifestou o seu apoio absoluto ao parecer de Somoza de Monsoriu. Na assembleia municipal deste dia foi discutida a queixa dos operistas instalados com a sua companhia naquele momento na cidade, Nicolini e Ambrosini, polos sermons religiosos (“las exxpecies que en la tarde del dia de ahier, ohieron en la Mision” [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 26 de Julho. 110 verso. Cota: C-66]) do missionário capuchino Frei Jacinto de Vitoria, que os prejudicavam diretamente. Os operistas denunciavam que o missionário alegara nestas prédicas que aos integrantes de companhias se lhes devia negar a absolução porque toda diversão teatral era claramente pecaminosa e que, portanto, qualquer pessoa assistente às encenações estaria condenada, de aí que Frei Jacinto de Vitoria pedira aos assistentes do seu discurso nom acudir a espetáculos (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 26 de Julho. 110 verso. Cota: C-66). Os diretores italianos arguíam para o concelho que a diversão teatral nom constituía pecado, e tampouco coincidindo com o tempo das missões, como autorizara o corregedor como representante do Consejo de Castilla, e, aliás, chamavam a atenção para a contradição destas afirmações após alguns missionários, vendo a miséria em que se encontrava a companhia, terem encorajado os operistas a enviarem uma solicitude de licença ao concelho (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 26 de Julho. 110 verso-111 frente. Cota: C-66). Perante os factos expostos, tinham-se constituído como em ocasiões anteriores dois sub-grupos de capitulares, sendo que o agente que liderava o coletivo mais hostil com as diversões teatrais era, como em tantas outras ocasiões, Francisco Somoza de Monsoriu, quem realizara um depoimento em que manifestava a sua completa anuência com as dúvidas dos capuchinos a respeito da licitude das óperas (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 26 de Julho. 112 frente. Cota: C-66). De modo revelador, Pedro de Llano limitou-se a subscrever completamente o discurso deste regedor perpétuo, indicando o escrivão que tanto Juan Varela de Seijas quanto Pedro de Llano “se conforman con el voto del señor Don Francisco Somoza Monsoriu” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 26 de Julho. 113 verso. Cota: C-66). Devido a que nom se chegou a nenhum consenso sobre esta questão foi novamente discutida no pleno do dia seguinte. Confrontando a proposta colocada por alguns regedores de suspender as óperas até o final da época das missões religiosas, Pedro de Llano neste novo pleno nom defendeu que as óperas fossem suspensas e tampouco dar conta desta situação ao Real Acuerdo –verificando a tendência da burguesia a fugir de posições radicais–, mas expressou com firmeza que, no seu parecer, tanto as óperas quanto as comédias nom deveriam entrar nunca mais na cidade, amparado na tomada de posição precedente de Somoza de Monsoriu:

el señor Don Pedro de Llano que no contempla necesario se de cuenta al Real Acuerdo por haver ohido al Padre Fray Jacinto de Vitoria no profiera las expecies

299) e adquiriu um regimento eletivo bienal na Corunha em 1778.

que se estanparon en el Ayuntamiento de ahier, y si, citas de santo Thomas, y san Agustin que le manifestò en un libro que tenia presente a presencia del sindico Procurador General Electivo D.n Jospeh Ambroa; y no se opone a que continuen las operas respeto lo mandado por el inmediato y superior *Jr.al [ilegível, se calhar "Comandante General"] pero si es de dictamen que en concludiendo la temporada en que estan convenidos con la Ciudad, jamas las aiga, como tanpoco comedias y este es Su voto (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 27 de Julho. 116frente-116verso. Cota: C-66).

Apesar da redação confusa e da ambiguidade da expressom com que o escrivám reproduziu os pensamentos de Pedro de Llano, a citação explicitava uns trechos da obra dos teólogos Santo Tomás de Aquino e Agustín de Hipona, indicando que a sua negativa a regressarem este tipo de espetáculos à Corunha tinha a ver com a relevância dada a estes textos religiosos. Este argumento entronca com a atitude de oposição à diversom teatral que tradicionalmente manifestara a Igreja através de teólogos e pregadores –funcionando como ‘fabricadores de ideias’- e que nos últimos anos se tivera suavizado, como analisamos no capítulo quarto. Contudo, as posições renuentes de Pedro de Llano, como também a de Somoza de Monsoriu –do qual nos temos ocupado noutra lugar-, eram resultado em boa medida do resgate do razoamento da imoralidade da atividade teatral com base nos preceitos mais ortodoxos do dogma católico, assumidos completamente por este burguês.

O seu filho, **José de Llano**²⁶³, que também adquiriu responsabilidades políticas na corporação corunhesa, implementou umha política teatral mui próxima à do seu pai no que atinge ao ceticismo moderado com a diversom teatral e o assentimento aos depoimentos de Somoza de Monsoriu. No decurso dos conflitos da década de 1790 entre a companhia espanhola de Ignacio Cañizares e a italiana de Alfonso Nicolini quanto a que companhia devia iniciar a temporada teatral e como esta se distribuía entre as duas companhias, o pleno, como aconteceu em muitas votações, dividiu-se em duas fações de capitulares enfrentados e, também como era costume, Francisco Somoza de Monsoriu capitaneou a posição menos indulgente com a companhia de óperas. Este último regedor, invocando o critério nacional ou nacionalista, mesmo chegou a asseverar que nom deveria “haber sinò una Compañia Española y de Capital” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1793. 24 de Janeiro. 13verso. Cota: C-77). O comerciante José de Llano convergiu com as tomadas de posição de Somoza de Monsoriu, ao explicitar o seu acordo com o seu depoimento sem acrescentar nengumha reflexom própria, portanto, contornando a exposição direta do seu parecer razoado (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1793. 24 de Janeiro. 13frente-15frente. Cota: C-77). No entanto, na continuação do debate plenário, que foi retomado dous dias mais tarde, decidiu realizar um depoimento conjuntamente com Ignacio de Aldao. Neste apelavam à preferência que deveria existir pola companhia cómica espanhola –embora nom recusassem a opção ideal de convivirem as duas companhias, ao qual, por exemplo, se negava Somoza de Monsoriu-, com atenção em dous motivos principais. Em primeiro lugar, achavam que a permissom original para a construção dum coliseu tivera como fim dar acolhimento ao espetáculo “nacional” e, além disto, sugeriam que as funções cómicas eram as que melhor se acomodavam ao povo corunhês, as quais, dum ponto de vista comercial próprio do seu habitus, estavam em melhores condições de garantirem os 'réditos do coliseu'. Estes agentes preferiam

²⁶³ Era o filho de Pedro Antonio de Llano e como este também se dedicou profissionalmente à atividade comercial. Foi classificado como comerciante no *Almanak mercantil...* de 1797, 1799, 1800 e 1802 e conquistou um ofício no concelho da Corunha, como regedor eletivo bienal, nos períodos 1792-1793 e 1797-1797 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*). No entanto, diferentemente do seu pai, executou umha solicitude de reconhecimento de fidalguia, que foi admitida polo concelho corunhês nos seus "Expedientes de hidalguia" no ano 1776.

beneficiar a companhia cômica espanhola mas nom manifestaram umha animadversom direta e incompatível com a formaçom operática –contrariamente a Somoza de Monsoriu-, nom negando-se a que partilhassem o coliseu, reivindicando deste jeito umha posiçom mais dificilmente repreensível do que a de Monsoriu, portanto umha posiçom mais “segura”. A opçom maioritária que ganhou nom foi a que defenderam, foi a aceitaçom das duas companhias, mas beneficiando a companhia italiana –que ocupava primeiro o coliseu-. Isto leva-os a pedir, num novo movimento por se salvaguardar, que nom lhes seja imputado nengum dos prejuízos ocasionados polo resultado da votaçom, com o qual discrepavam: “[...] protestan no sean de su cuenta, sino de quien haya lugar qualesquiera perjuicios que resulten asi a los reditos del coliseo, como al Publico por falta de Competente diversion; pues Consideran que aun debiendo subsistir las dos Compañias merece toda preferencia la nacional y este es su Voto” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1793. 26 de Janeiro. 17frente-17verso. Cota : C-77).

No decénio de 1790 seguimos encontrando votaçons de representantes da burguesia corunhesa em que se colocavam de lado de Francisco Somoza de Monsoriu, porém, sempre manifestando maiores cautelas que o regedor perpétuo.

Em 1791 o comerciante Ramón Fernández de la Barca, com motivo do debate pola reforma do antigo coliseu da Corunha, alinhou-se como regedor eletivo do lado dos capitulares que se opunham à obriga do concelho de sufragar um novo prédio teatral devido ao estado ruinoso do coliseu antigo (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 22 de Março. 73frente-75frente. Cota: C- 75). Muitos capitulares expressaram as suas reticências à construçom dum novo coliseu, incluindo agentes da alta fidalguia como Antonio María de Lago, Juan Vicente Villarde francos, Jerónimo Hijosa, Antonio María Varela, Bernardo del Río e Antonio María Osorio y España. Porém, somente Juan Vicente Villarde francos, Antonio Pardo Montejano e o próprio Ramón Fernández de la Barca, de condiçom burguesa, especificárom que o seu voto se acomodava à posiçom de Francisco Somoza de Monsoriu (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 22 de Março. 75frente. Cota: C- 75), quem ainda admitindo a necessidade da reforma do coliseu, realizara um discurso em que contradizia com ímpeto a tese da conveniência social do teatro. Como foi estudado, Somoza de Monsoriu considerara um “error” ter projetado um “Coliseo de tanto coste” e especificava que existiam outras obras “de primera necesidad” mais urgentes e que o levavam a concluir que “el referido Coliseo por este principio no puede ni deve hazerse en cien años”, ainda que abria a possibilidade a umha reabilitaçom –limitada economicamente-, dado que reconhecia que a atividade teatral era umha via de financiamento nada desdenhável para outros projetos assistenciais (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 22 de Março. 74frente. Cota: C- 75). É mui sintomático que o burguês Ramón Fernández de la Barca decidira subscrever as palavras e a votaçom do fidalgo Somoza de Monsoriu, sem introduzir nengumha palavra própria. Assim, este comerciante assumia umha posiçom mui contundente, mas que nom podia ser atribuída diretamente a ele, já que a subscrevia indiretamente, sem utilizar a sua própria argumentaçom.

No ano de 1794 tem lugar umha nova coincidência de pareceres entre as posiçons de Somoza de Monsoriu sobre a gestom teatral e as do comerciante **Antonio Reguera Villamil**²⁶⁴.

²⁶⁴ Em primeiro lugar, esta pessoa nom se deve confundir com o também comerciante de origem asturiana Antonio Reguera (Vid. Alonso Álvarez, 2012). Foi inserido com o seu nome completo no *Almanak mercantil...* de 1799 e de 1800 como “comerciante matriculado”, enquanto que no *Almanak mercantil...* de 1808 passou a ser intitulado “Caballero hacendado”. É mui possível que isto se devesse a um procedimento posterior de reconhecimento de fidalguia, o qual foi fulcral para atingir, anos depois, o cargo de deputado geral representado ao Reino de Galiza do ano 1818 ao 1827 (Artaza Montero, 1993). Consequentemente, julgamos que representou um habitus ligado à burguesia ao nom proceder primigenamente da alta nobreza,

Na sua qualidade de procurador geral realizou nos inícios do ano um informe mui crítico com o comportamento da companhia de óperas de Alfonso Nicolini, em que o operista era qualificado de desobediente e irrespeitoso com as instituições de poder porque tinha obrado “Como si el teatro fuese suio” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 15 de Janeiro. 7 frente. Cota: C-78). Este documento que foi citado em ocasiões anteriores nesta tese reprendia com dureza que Nicolini, antes de contar com a autorização do concelho, tivesse recolhido apoios de destacados vizinhos da alta fidalguia –e mesmo tivesse pedido o dinheiro do aluguel dos palcos de temporada- com o fim de estes agentes pressionarem em favor da obtenção da licença para a sua companhia, quando o Consejo de Castilla estabeleceu que devia ir para a companhia de Cañizares para a restituição da dívida com o concelho corunhês. Como resultado disto a maioria capitular concordou em ordenar a saída iminente da companhia de Nicolini da cidade e todos os capitulares que fôro parte do pleno, entre eles o regedor perpétuo Somoza de Monsoriu –citado no início e que assina no final da ata- suscreveram este informe sem realizar nenhum esclarecimento (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 15 de Janeiro. 6 frente-7 verso. Cota: C-78). Este é um testemunho que verificava a coincidência de pareceres entre um agente burguês e o regedor opositor Somoza de Monsoriu, ainda que devemos matizar que neste caso Antonio Reguera Villamil, ajudado pela potestade do seu cargo, não se subordinou à tomada de posição do regedor perpétuo e, mais bem, resultou ao contrário. No entanto, uns meses mais tarde estes dois capitulares concordam novamente no seu voto, embora sendo o burguês quem se amoldava à posição prévia de Somoza de Monsoriu, realizando um depoimento individual. No pleno do 13 de Fevereiro tivera lugar um novo dissenso na câmara municipal em volta da interpretação dum ditame real, em volta de se este estabelecia a necessidade de colocar uma fiança à companhia cômica de Cañizares –como entendeu a maioria de regedores perpétuos da alta fidalguia- ou bem sugeria desculpar o pagamento das fianças com o objeto de que a companhia fosse capaz de encarar a devolução da dívida, como defendeu Somoza de Monsoriu (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 13 de Fevereiro. Fôlio 17 frente. Cota: C-78). Este regedor perpétuo, movido pelo critério nacional(ista) que evidenciara noutros debates, realizava, portanto, uma proposta mui generosa com a companhia cômica espanhola, que contrastava com a posição dos regedores perpétuos, que estabeleciam maiores requisitos para a formação cômica. Apesar de a posição de Somoza de Monsoriu ser até certo ponto ousada por poder significar uma perda de ingressos –o valor da fiança- para as arcas municipais, o comerciante Antonio Reguera Villamil apoiou completamente o voto de Somoza de Monsoriu, explicando que a imposição da fiança podia impedir que a companhia tivesse réditos suficientes para devolver os 18.000 reais que esta devia ao concelho da Corunha:

[...] Que la fianza que quiere exiguirse para el todo de Ygnacio Cañizares, mira a ynposibilitarle la formacion de la compañía, en cuio caso, bien è perjudicarse a los Caudales del Publico en los Diez y ocho mil rreales en que estan descubiertos por lo que atendiendo a que el Real y Supremo Consexo tiene mandado espresamente no se le exsiga la tal fianza, y aun en la ultima Real orden solo prebiene asegure en el modo posible; Piden que la Ciudad se sirba acordar que la ratificacion de fianza se entienda unicamente por los Diez y ocho mil rreales en que està descubierto, [] Con lo que parece zesan todas las dificultades, rezelandose los que exponen con mucho fundamento el que a decretarse yguales trabas bendrà la ciudad a perder sus

o que explica que detentasse sempre cargos eletivos transitórios (procurador geral eletivo nos anos 1794 e 1795 e regedor eletivo bienal em 1798 e novamente em 1806 [veja-se (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*)] e nom perpétuos.

Diez y ocho mil reales. [...] (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 13 de Fevereiro. Fólios 18verso-19frente. Cota : C-78).

Em boa medida parece fatível que o relativo risco assumido por este agente da burguesia na defesa de Ignacio Cañizares estivesse explicado por contar com o apoio dum regedor perpétuo, Francisco Somoza de Monsoriu com um notável influxo na corporação corunhesa, graças ao mais-valor da sua legitimidade derivada dum eminente capital simbólico. Além do mais, também nos parece destacável o facto de que Antonio Reguera Villamil, para fortalecer a validade da sua proposta, fizesse referência a que isto –a nom exigência da fiança- era o recomendado polo Consejo de Castilla.

Temos deixado intencionalmente para o final deste ponto a análise das tomadas de posição dum agente extremadamente relevante da burguesia corunhesa, **o comerciante Jerónimo Hijosa**²⁶⁵, porque estas evidenciam umha significativa coincidência com as posições de Francisco Somoza de Monsoriu e outros regedores perpétuos e também porque a sua dilatada trajetória no concelho –como regedor perpétuo a partir de 1784 e antes com outros cargos eletivos, prolongando-se do 1769 até o decénio de 1790 com certa intermitência- nos permitia enxergar com mais clareza a evolução da política teatral da burguesia corunhesa. No primeiro ano analisado de 1769, em que era discutida a concessão da licença para o operista italiano Nicolà Settaro, Hijosa manifestou-se do lado dos que "no hallan inconveniente" na aprovação da permissão contra outro significativo bloco de pareceres negativo no concelho, constituído por Marcelo Rouco, Baltasar Lourido e o procurador personero e comerciante José de Vila. O grupo favorável à permissão, formado maioritariamente por agentes da alta fidalguia –tais como, Manuel de los Cuetos Pezuela ou Nicolás de Soto Alfeirán-, expressáram, aliás, a sua confiança em que a companhia poida instalar-se na cidade também durante o próximo inverno, por reunir a cidade um numeroso contingente militar e cidadãos distinguidos desejosos de assistir a esta diversão (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 28 de Março. Fólio 26verso. Cota: C-59). No mesmo ano reafirmou o seu apoio à atividade operática italiana uns dias mais tarde, colocando-se no grupo nitidamente favorável à continuação das funções com a companhia de Nicolà Setaro (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 4 de Abril. Fólio 28frente-29verso. Cota: C-59). Este grupo, ao qual se somaram novos capitulares, também expressou a sua condenação polo coliseu nom ter subsistido pela ação do Comandante geral e polos impedimentos que, em geral, colocara o Comandante geral a respeito da continuação do espetáculo das óperas e mesmo proponhem informar ao Conde de Aranda deste comportamento obstaculizador quanto a “tan ònestta diversion”. Após quase umha década em que Hijosa nom participara nos escassos plenos sobre teatro que se realizaram devido à interrupção da atividade teatral nestes anos no coliseu público da cidade, na década de 1790 repetiu umha votação positiva com a aprovação dumha licença para a companhia de Alfonso Nicolini e Carlos Barlacini. Neste caso Hijosa aderiu na maioria capitular constituída fundamentalmente por regedores perpétuos, discrepando dos dous únicos

²⁶⁵ Jerónimo Hijosa procedeu da província de Valladolid. Em virtude do seu casamento com a viúva de Rodríguez del Castillo, Josefa Rodríguez del Castillo, adquiriu o capital económico que precisava para alargar os seus negócios, levando a cabo atividades mui diversificadas (seguiremos a partir de aqui a Meijide Pardo, 1967). Começou como comerciante de comestíveis (carnes e gram) e de vinhos para o concelho da Corunha e foi um dos primeiros em aceder ao mercado colonial com barcos da sua propriedade, envolvido mesmo no negócio do corso, e fundou em 1784 umha “Compañía de Seguros Marítimos” para assegurar as trocas comerciais com as Índias. Também se interessou polo comércio de lenços, polo mercado da salga e pola sua renovação técnica e foi fundador do “Montepío de Pesca”. Como resultado destas atividades, acabou reunindo o maior património mercantil da Corunha, rivalizando com o do também empresário colonial Benito Agar, ainda que nos últimos anos da sua vida –faleceu em 1803- padecesse as consequências da crise do mercado colonial. Na esfera do campo do poder, como foi analisado, adquiriu um regimento perpétuo no concelho a partir do ano 1784 e recebeu o tratamento nobiliário pola câmara corunhesa em 1794. Do mesmo jeito também ocupou cargos na instituição do Real Consulado, como segundo cônsul e prior.

capitulares que se opunham a esta decisom, porém nom elaborou um depoimento individual, nem mesmo expressou de modo genérico o seu consentimento, somente assinou no final do diário do pleno dando indiretamente a sua autorizaçom (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1795. 15 de Junho. Fólio 51frente-51verso. Cota: C-79). A este respeito, apesar da sua posiçom social destacada graças ao seu elevado capital económico e à sua atividade empresarial de sucesso, as intervençoms de Jerónimo Hijosa a respeito da atividade teatral caraterizárom-se por nunca terem entranhado demasiados riscos, pola prudência das suas posiçoms e por estas contornarem, na medida do possível, depoimentos que devessem singularizar e explicitar a sua opiniom sobre os debates teatrais. Quando em 1791 foi debatida no pleno municipal a possibilidade de erigir um novo coliseu, Jerónimo Hijosa apoiou a tomada de posiçom do regedor perpétuo Antonio Maria de Lago, que defendia a restauraçom do velho coliseu (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1791. 22 de Março. 73frente-75frente. Cota: C- 75). Este expressou literalmente que se ‘conformava’ com a argumentaçom de Antonio María de Lago –portanto, utilizando este recurso linguístico para nom ter a obriga de chegar umha argumentaçom crítica e pessoal-, que defendia a reforma do antigo coliseu com o objeto de que pudesse acolher novamente a diversom teatral conforme os novos regulamentos de segurança do Consejo de Castilla. Mas é interessante notar que o depoimento do regedor Lago -acérrimo protetor da atividade teatral e operática- reconhecia, contodo, a existência doutras obras públicas prioritárias e, em última instância, optava por umha soluçom menos cara para o erário municipal.

Este é um exemplo paradigmático de como a estratégia de Jerónimo Hijosa, igualmente aos dos anteriores representantes burgueses, evitou posiçoms de máximos na defesa ou na condena da atividade teatral e operática. Aliás, neste caso a opçom de Antonio María de Lago possibilitava até certo ponto integrar todos os pareceres colocados: a reabilitaçom do prédio, mas levando-a a cabo com um certo pragmatismo económico, que assimilava a possibilidade de antecipar outras obras mais urgentes para a ‘felicidade pública’ da Corunha, acomodando-se perfeitamente à “doxa” do período. A sua tentativa de minimizar ao máximo qualquer dano político apareceu também num pleno de 1792, ao unir-se Hijosa à proposta defendida por Francisco Somoza de Monsoriu e Ignacio Aldao –agentes capitulares sistematicamente contrários à aprovaçom da diversom teatral e operática- de exigir que fosse enviado um registro ao intendente, no qual se devia pormenorizar o sentido de todas as votaçoms realizadas sobre comédias e óperas no decurso deste ano. Esta decisom é tomada logo de ter chegado umha carta do intendente pedindo explicaçoms de por que a companhia de Ignacio Cañizares nom tivera começado as suas encenaçoms, o que se explicava no privilégio que o concelho dera aos operistas italianos para começarem primeiro as funçoms. Jerónimo Hijosa nom participara nos anteriores plenos que concederam a contrata à companhia italiana de Alfonso Nicolini enquanto que Somoza de Monsoriu e Ignacio Aldao votaram abertamente em contra de qualquer acordo com a companhia italiana. Por este motivo, o pedimento destes três agentes para apresentar este documento perante as autoridades superiores da Coroa –que finalmente nom foi aprovado por nom serem maioria os solicitantes-, em lugar de implicá-los num problema político, libertá-los-ia de qualquer responsabilidade polo concelho ter beneficiado a companhia italiana e até os premiaria de vistas para a Coroa (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 14 de Abril. Fólio 359verso. Cota: C-76).

Em definitivo, podemos resumir afirmando que a trajetória de Hijosa visibilizava a inclinaçom da burguesia a se preservar política e simbolicamente²⁶⁶, nom manifestando um

²⁶⁶ Cumpre esclarecermos que a estratégia de Hijosa de contornar posiçoms arriscadas ou demasiado expostas nas suas políticas teatrais nom implicava a inaçom deste agente a propósito da gestom ou do fomento teatral noutras dimensoms. Por exemplo,

sentido de voto inflexível –em favor ou em contra do espetáculo teatral e operático, como sim víamos nos regedores perpétuos-, sendo mais importante que a direção do voto contasse dos necessários apoios a nível municipal. De modo mais geral quanto ao grupo da burguesia, reparamos em que quando estes agente propendiam, em função dos seus critérios privilegiados, a uma posição contrária ao fomento teatral, então colocavam-se por trás das tomadas de posição de Francisco Somoza de Monsoriu, optando até por subscrever as suas palavras, indicando que ‘se conformavam’ com elas –a mesma fórmula utilizada pela baixa fidalguia- e sem arriscar uma posição crítica e pessoal. Do outro lado, como acabamos de ver, os representantes burgueses também defendêrom escolhas favoráveis para a diversão teatral e operática, como precisamente indicava o exame quantitativo, com maioria de votos positivos, apesar do seu caráter enviesado. Quando os agentes optavam pelas posições positivas, então acovilhavam-se nas tomadas de posições doutros regedores perpétuos, diferentes de Somoza de Monsoriu (a consulta da base de dados indica-nos de jeito mais frequente a coincidência de voto positivo com os seguintes regedores perpétuos: Nicolás de Soto Alfeirán, Antonio María de Lago, Antonio María Varela Freire y Sarmiento, o Marqués de Almeiras, Fernando Eliseo Freire de Andrade, etc.). Em suma, estas duas dinâmicas divergentes de voto assinalam uma mesma estratégia já observada na baixa fidalguia –ainda que esta virada de modo mais marcante pela afinidade a Somoza de Monsoriu-: o apoio da burguesia em agentes política e simbolicamente poderosos, portanto, detentores de regimentos perpétuos procedentes da alta baixa, na procura de evitar qualquer forma de danificação da sua posição.

Esta estratégia já fora implementada com relativo sucesso pela baixa fidalguia, juntamente a outro recurso do qual se servírom os burgueses corunheses em plenos especialmente polémicos e que remetia igualmente para um comportamento político subalterno: o pedimento de ratificação por outra instituição política superior, geralmente o Consejo de Castilla, tanto dum acordo tomado, como em 1793, quanto dum acordo por tomar, como tem lugar já em 1769 quando o burguês José de Vila expressa as suas dúvidas sobre a licitude da licença antes de o governo monárquico se ter pronunciado sobre o assunto. Assim evitava-se uma penalização política ou simbólica derivada da sua posição já que se poderia alegar que esta se acomodava aos ditames monárquicos. Por outro lado, outra característica vista da burguesia galega quanto à sua política teatral foi defender posições que perseguiam o equilíbrio, ou melhor a moderação e ligeiramente viradas para o ceticismo, caso existisse qualquer risco político. Como temos visto nos primeiros exemplos, os burgueses hesitárom no seu voto positivo quando o investimento teatral era mui elevado economicamente, como no pleno sobre a reforma do coliseu, porque esta decisão poderia trazer como consequência a perda de dinheiros para a fazenda municipal e a subsequente penalização política. Esta atitude mensurada também foi detetada em 1793 quando no pleito Cañizares-Nicolini preferírom beneficiar os primeiros, mas não vetárom o trabalho da companhia de óperas no coliseu corunhês.

Assim sendo, nos debates plenários sobre teatro que resultavam mais controversos, por motivos materiais –elevadas despesas- ou ideológicos –posições mais polarizadas e crispadas- ou políticos –discrepância com os critérios defendidos desde Madrid pelas instituições monárquicas ou dependentes destas-, a burguesia comerciante corunhesa optou pelos seguintes procedimentos: ora por camuflar as suas ideias mimetizando-se em intervenções precedentes de capitulares legitimados, sempre detentores de regimentos perpétuos; ora por uma opção

como estudaremos no ponto sobre o mecenato, este destacou por um conjunto de iniciativas que significavam investimentos claros no estímulo da atividade teatral e operática, mas, como demonstraremos, estas eram ações situadas muito menos sob o foco da polémica. Ao contrário, costumava existir um consenso quanto à necessidade de premiar todo tipo de exercícios filantrópicos, por contribuírem, com iniciativas pessoais e até com fundos e recursos privados, para a felicidade pública.

de empreender ações o mais “seguras” possível e que fugia de posições arriscadas e de máximos quanto à gestão teatral, ora pela estratégia mais radical em termos de nome exposição, a de evitar depor mas também votar neste tipo de plenos.

A respeito desta última questão, efetuaremos a seguir uma revisão dos burgueses que, detendo cargos municipais durante determinadas discussões plenárias sobre teatro, se abstiveram de participar nas discussões sobre teatro. Adotou este comportamento indolente Francisco Pose Riobóo, quem, ainda procedendo de uma família nobre (Alonso Álvarez, 2012: 57), foi um dos primeiros empresários em se dedicar ao crédito marítimo financiador das operações comerciais ultramarinhas (Alonso Álvarez, 2012: 52) e figurou como comerciante nos *Almanak mercantil...* de 1797, 1799, 1800 e 1802. Este agente não participou nas discussões que tinham lugar durante o ano 1788, em que ocupava o cargo de regedor eletivo bienal, como o debate do pleno do 18 de Agosto sobre a desordem pública originada durante os espetáculos de burlantins e as medidas corretivas que se decidiram aplicar (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1788. 18 de Agosto. Fólio 74verso-75frente. Cota: C-74). Procedeu do mesmo jeito Miguel Belorado, muito provavelmente de origem burguesa e comerciante, dado que foi classificado como “asesor” do Real Consulado no *Almanak mercantil...* de 1808. Belorado não realizou nenhuma intervenção individual –nenhum depoimento ou voto singularizado– nos vários debates teatrais suscitados nos sucessivos anos em que ocupou o cargo de regedor eletivo, nem no ano 1789, nem tampouco em 1790, 1793 –ano de importantes debates polarizados–, nem como “diputado del común” em 1799 –quando o concelho recebeu várias solicitudes de companhias teatrais e operáticas– (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*). Em 1793 entrou também na corporação como regedor eletivo o comerciante colonial Vicente Fernández Reguera (classificado como “corredor” no *Almanak mercantil...* de 1799) mas no conjunto dos anos de 1793 e de 1794 tampouco votou de forma separada nem efetuou depoimento nenhum, sendo discutidos vários assuntos centrais sobre a atividade teatral neste período (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*). Nos últimos anos da década de 1790 incrementou-se de modo notável o número de comerciantes que entraram no governo local, mas o seu envolvimento em temas teatrais continuou sendo discreto. Com a finalidade de esclarecer este fenómeno da indolência do coletivo burguês pelos assuntos teatrais, citamos apenas alguns nomes de burgueses que ingressaram nestes anos na câmara municipal corunhesa, mas são muitos mais os nomes de capitulares burgueses que não intervinham de nenhum modo nos plenos teatrais. Assim, por exemplo, o comerciante Ceferino Arias (classificado como “mercader” no *Almanak mercantil...* dos anos de 1797, 1799, 1800, 1802 e cônsul do Real Consulado de 1808 [*Almanak mercantil...* de 1808]) não realizou nenhuma intervenção nos sucessivos anos em que assumiu responsabilidades políticas municipais, nem como procurador geral eletivo, em 1798, nem depois como regedor eletivo, em 1801 e mais em 1805 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*) e o mesmo para o também comerciante José Rojo de los Ríos (*Almanak mercantil...* dos anos de 1797 e 1799) regedor eletivo pela Corunha no período 1798-1799 (veja-se A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*) ou o “mercader” Manuel Monge (*Almanak mercantil...* de 1799, 1800 e 1802), que ocupou um regimento eletivo na Corunha neste período, no ano 1798 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*), e muitos outros agentes, quase todos dedicados ao comércio colonial, que não utilizaram as suas competências nas discussões sobre teatro (José de Castro Sande, Alonso Tejada, Diego de Auge, Fabián López de Prado Sagastizábal, etc. [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*]).

No referente aos agentes municipais de procedência fidalga, estes de nenhum jeito evidenciaram o mesmo grau de inatividade. Os capitulares nobres participaram de forma mais

assídua e com posições próprias, quer positivas quer negativas, nas discussões sobre gestão teatral. Tomando como exemplo simplesmente o caso do burguês Jerónimo Hijosa, quem possuía um regimento perpétuo com acesso e voto garantido em todos os plenos realizados no período selecionado, este participou num número de plenos teatrais muito menor que outros regedores perpétuos fidalgos, tais como o ativo Francisco Somoza de Monsoriu entre outros regedores nobres muito ativos, como Antonio María de Lago y Codrecho ou Antonio María Varela Freire y Sarmiento, que o seguem quanto a intensidade de participação. Mas também a baixa fidalguia, que partilhou, como temos visto, algumas das estratégias de proteção política e simbólica que acabamos de enunciar, realizou um envolvimento muitíssimo maior quanto à atividade teatral, estabelecendo a sua posição mesmo em plenos conflituosos.

Portanto, a estratégia que caracterizava o habitus burguês era a falta de autonomia de ação e a subalternidade às condições dóxicas. Com efeito, as dinâmicas de política teatral da burguesia destacam especialmente por uma prudência política e pelo pleno acatamento do consenso dóxico. Os comerciantes agiam nas suas decisões sobre política teatral com uma lógica virada para o conservadorismo, que fugia de posições vulneráveis que pudessem enfraquecer o seu capital simbólico recentemente acumulado como grupo –consulte-se o capítulo 6.1.- e precisamente esta é uma das chaves explicativas. Mesmo aqueles burgueses com maior capital económico, político e simbólico conquistado, como era o caso de Jerónimo Hijosa que ostentara o máximo cargo político a nível capitular e que, graças a esta progressão em termos simbólicos poderia agir com maior liberdade de ação na exposição das suas convicções sobre o governo teatral; afinal acabavam sendo fieis ao seu habitus burguês e as suas escolhas praticamente não se diferenciavam das realizadas por outros burgueses. A prova fundamental é que Jerónimo Hijosa, ainda mudando no sentido do voto das suas intervenções plenárias, nunca levou a cabo nenhum depoimento individual que desse lugar a controvérsia ou debate, em outras palavras nunca executou nenhuma transgressão a respeito da “doxa” do período. As suas ações estavam condicionadas, com efeito, pelo medo à perda do capital simbólico que tinham ganhado, sabendo que a sua posição de privilégio era recente e que não dispunham dum elemento legitimador histórico que até o momento salvaguardara a outros grupos, mesmo em situações de ruína económica, como era a condição de nobreza de sangue e os privilégios associados. Este forte condicionante explica que tivessem um ‘espaço dos possíveis’ mais reduzido aos restantes grupos sociais dominantes, mesmo até com respeito à baixa fidalguia, quanto menos até os anos de 1790. Neste sentido Bourdieu (1982) utiliza um exemplo procedente do estudo dos usos linguísticos muito eficaz para explicar o conservadorismo dóxico das elites recém-chegadas a posições socialmente dominantes, como acontecia com a burguesia comerciante corunhesa. Deste ponto de vista, as impugnações da “doxa” eram unicamente permitidas às elites detentoras do maior capital simbólico, o que se traduz nas cidades estudadas, à alta fidalguia corunhesa e ferrolá. Tomando como ponto de partida as diferenças sociais nos usos linguísticos, Bourdieu estabelece que a aristocracia e a (alta) burguesia francesa tinham para si o maior dos privilégios, a liberdade para se afastar da “doxa” –representada pela correção linguística neste domínio- e para realizar escolhas linguísticas (hipocorreção linguística) e culturais (expressão de gosto por produtos populares ou de massas) arriscadas por serem simbolicamente menos distinguidas, sem isto afetar o seu capital simbólico. Segundo o autor, numa situação bem diferente está a pequena burguesia francesa, obrigada a não se desviar da normativa linguística e mesmo tendendo a realizar escolhas hipercorretoras com o objeto de ganhar maior capital simbólico ou não perder o adquirido²⁶⁷.

²⁶⁷ "J'appelle stratégies de condescendance ces transgressions symboliques de la limite qui permettent d'avoir à la fois les profits de la conformité à la définition et les profits de la transgression: c'est le cas de l'aristocrate qui tape sur la croupe du palefrenier et dont on dira: "Il est simple", sous-entendu, pour un aristocrate, c'est-à-dire un homme d'essence supérieure, dont l'essence

Em definitivo, a burguesia e, em menor medida a baixa fidalguia, nom *poderiam* experimentar práticas “heréticas”, quer dizer-se, “heterodoxas” que estabeleceriam umha quebra com o estado dóxico (“C'est l'hérésie, l'hétérodoxie, comme rupture critique, souvent liée à la crise, avec la doxa”), que, lembremos, sempre é limitada à aceitação das regras do jogo e ao reconhecimento do valor do próprio jogo (Bourdieu, 2002: 115-116). O processo anteriormente descrito é idêntico ao que observamos na política teatral municipal. Como temos analisado na alínea correspondente, a alta fidalguia podia manifestar tomadas de posição mais arriscadas e livres, utilizando critérios próprios, mesmo tendo estes a ver com o seu gosto pessoal; enquanto o grupo da burguesia se esforçava até esta altura em nom desobedecer os consensos normativos. Isto último explica as mudanças da burguesia no sentido do voto, dado que o consenso dóxico –a conveniência ou inconveniência da aprovação dumha licença ou de beneficiar as companhias espanholas ou as italianas, etc.- também variava relativamente em função do tema discutido ou dos equilíbrios políticos de cada pleno, que podiam decantar-se em favor dumha determinada posição mais indulgente com as óperas ou todo o contrário dependendo, por exemplo, dos capitulares que participassem em cada momento e doutras circunstâncias políticas específicas.

Esta dinâmica de apoio volúvel da burguesia, dependente dos condicionamentos dos campos, foi especialmente visível nas votações do burguês **Ramón Fernández de la Barca**²⁶⁸. Na assembleia municipal do 18 de Outubro de 1791 deu o seu voto favorável à companhia de óperas italianas de Alfonso Nicolini, sendo esta a posição maciçamente defendida polo conjunto da corporação, com a exceção habitual de Francisco Somoza de Monsoriu (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 18 de Outubro. Fólio 111verso-112frente. Cota: C- 75). Apenas uns meses mais tarde, quando a câmara municipal teve de votar novamente a propósito da admissão durante todo o próximo ano teatral desta mesma companhia italiana ou da espanhola de Antonio Pinto, com a qual concorria, Fernández de la Barca novamente confiou na companhia de óperas, que era a que concitava maiores apoios nesse pleno (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1791. 10 de Dezembro. Fólio 120verso-122frente. Cota: C- 75). Apesar destas tomadas de posição que beneficiavam os italianos, no ano seguinte, após ter chegado um ofício do Consejo de Castilla que pedia explicações porque a companhia cómica de Ignacio Cañizares –que substituíra à de Antonio Pinto- nom pudera começar a sua atividade na cidade, entom o comerciante corunhês preferiu apoiar a companhia espanhola de Ignacio Cañizares. Com efeito, colocou-se do lado de Somoza de Monsoriu consistente em responder imediatamente ao requerimento monárquico e fazer o possível por favorecer o início das encenações da companhia cómica (A.M.C.

ne comporte pas en principe une telle conduite. [...] il a le privilège des privilèges, celui qui consiste à prendre des libertés avec son privilège. C'est ainsi qu'en matière d'usage de la langue, les bourgeois et surtout les intellectuels peuvent se permettre des formes d'hypocorrection, de relâchement, qui sont interdites aux petits-bourgeois, condamnés à l'hypercorrection. Bref, un des privilèges de la consécration réside dans le fait qu'en conférant aux consacrés une essence indiscutable et indélébile, elle autorise des transgressions autrement interdites: celui qui est sûr de son identité culturelle peut jouer avec la règle du jeu culturel, il peut jouer avec le feu, il peut dire qu'il aime Tchaïkovski ou Gershwin, ou même question de "culot", Aznavour ou les films de série B" (Bourdieu, 1982: 131).

²⁶⁸ Ramón Fernández de la Barca é originário de Luanco (Astúrias), que chegou à Corunha atraído polo comércio de lenços com a América colonial (Alonso Álvarez, 2012: 57). Isto fai com que apareça incluído nos *Almanak mercantil...* desde o primeiro inventário de comerciantes referido à Corunha, o do ano 1797, e nomeadamente na secção de “mercaderes”, isto é, comerciantes de menor volume de produção. Repetiu com a mesma etiqueta nos *Almanak mercantil...* de 1799, 1800 e 1802. Em 1799 passou a ser “Comisionado de la Real Compañía de Filipinas”, dedicada ao mercado concretamente com as ilhas Filipinas. Na categoria de “mercader” entrou também como integrante da primeira comissão responsável do Real Consulado da Corunha (Tettamancy y Gastón, 1994 [1900]: 298-299). Desde 1763 foi incluído nos “Expedientes de hidalguía” do concelho corunhês, como prova de que nesse ano passou por um processo de reconhecimento de fidalguia. Mais umha evidência disto é que nom aparece o seu nome entre as famílias da fidalguia tradicional corunhesa.

Goberno. Libros de actas de acordos municipais. Ano 1792. 11 de Abril. Fólio 356frente-356verso. Cota: C-76). Nos seguintes anos Ramón Fernández de la Barca manteve a estratégia de apoio à companhia espanhola afastando-se das suas anteriores escolhas e coincidindo em muitos casos com as intervenções de Francisco Somoza de Monsorriu, por exemplo quando este legitimou o protesto da companhia de Cañizares pelo agrávio no tratamento que recebera do concelho, muito mais prejudicial comparativamente que o que recebeu a companhia italiana (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 5 de Junho. Fólio 382frente-382verso. Cota: C-76). Resgatando a tese que vimos de colocar, a margem de ação e de autonomia do grupo da burguesia dependeu diretamente de questões materiais, que nunca se devem negligenciar –a conquista de posições de poder no âmbito municipal-, mas também de questões simbólicas, a acumulação dum capital simbólico tal que lhe permitisse ter a segurança de poder agir politicamente com legitimidade. Em lógica com isto, à medida que a burguesia conseguiu reunir um maior capital simbólico conforme nos achegávamos ao século XIX –consulte-se a análise do capítulo 6.1.-, este grupo gozou de maior legitimidade, incrementando o seu ‘espaço dos possíveis’ e tendo maior capacidade para votar com critérios próprios, não tão dependentes das opções de maior consenso. Em simultâneo, este grupo teve cada vez mais capacidade para usufruir os benefícios simbólicos da própria experiência teatral em virtude da sua conquista progressiva como público de lugares privilegiados nos coliseus, o que também contribuiu para um maior interesse na aprovação de licenças para formações teatrais e operáticas. Todo o qual levou a um ganho de autonomia nas decisões políticas da burguesia, cujos sintomas se começam a perceber nalgumas trajetórias e escolhas plenárias dos últimos anos do decénio de 1790 e que tendêrão a ser mais favoráveis para a atividade teatral e operática.

Neste sentido, a trajetória de votação do comerciante **Manuel Díez Tavanera**²⁶⁹ foi paradigmática quanto à constância em tomadas de posição favoráveis a respeito dos espetáculos públicos. Na assembleia municipal de 1795 realizou um longo depoimento contra a solicitude de José Gálvez, representante da companhia cómica espanhola, de antecipar o regresso à Corunha antes da data comprometida porque isto prejudicava a continuação do espetáculo operático de Alfonso Nicolini e Carlos Barlancini, aproveitando o “veraneo” da companhia espanhola (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1795. 22 de Setembro. Fólio 76frente-78frente. Cota: C-79). Um mês mais tarde este capitular, desta volta acompanhado doutros capitulares –o Marquês de Almeiras, Pedro Ruiz e Antonio Maria Osorio-, expressou a sua desconformidade com a proposta do personero de expulsar a

²⁶⁹ É um dos comerciantes mais destacados da Corunha e que nunca chegou a solicitar a carta de nobreza. Procedente de Villaviudas (Palencia), a sua família decidiu emigrar ao Reino da Galiza e instalar-se inicialmente em Santiago de Compostela dedicada ao comércio de vários géneros (Estrada Nériida, 2015). Pertencia a uma saga familiar de comerciantes, o que inscreveu nele muito provavelmente um habitus burguês ainda mais marcado, sendo que o seu tio comerciante, Santiago Díez Tavanera, legou para ele o seu negócio (Barreiro Fernández, 1986: 255-256). Assim, logo do seu casamento deixou Compostela e trasladou-se à Corunha para liderar a companhia mercantil do seu tio, dedicando-se à importação grossista de produtos de França que posteriormente vendia a comerciantes do Reino e de América (Estrada Nériida, 2015: 112). Aponta Estrada Nériida (2015: 111) que as suas operações devêrão ser rentáveis porque já em 1794 foi admitido na matrícula do Real Consulado na classe de comerciantes. A partir de 1800 confirma-se a sua ocupação como armador de barcos, aproveitando o sucesso do comércio com as Índias, ainda que desde 1797 figurou como acionista da “Compañía de Seguros marítimos” da Corunha (Estrada Nériida, 2015: 114). Neste ano aparece também registrado como comerciante no *Almanak mercantil...* de 1797 e igualmente nos anos sucessivos de 1799, 1800 e 1802 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*). Quanto à sua participação em instituições, foi prior do Real Consulado e “patrono” da instituição assistencial do “Hospital del Buen Suceso” da Corunha. Ganhou igualmente dentro da instituição municipal o cargo tesoureiro por muitos anos, assim como o de deputado de abastos nos anos 1802, 1803 e 1808 e detentou os cargos que tinham maiores responsabilidades de regedor eletivo durante os anos 1795 e 1796 e de procurador personero em 1804. Por último, também teve um papel essencial na Expedición que partiu da Corunha para levar a primeira vacina contra a viruela, pois forneceu o barco, uma “corbeta”, com a que se levou a cabo a viagem (Estrada Nériida, 2015: 122 e seguintes).

companhia de operistas. Para isto estes capitulares arguírom que a cidade tinha a faculdade de admitir a companhia mais “adaptable al gusto del publico”, neste caso a dos operistas, com um espetáculo que, aliás, nom provocara nengumha desordem pública com motivo dos espetáculos e que o Consejo de Castilla em todos os anos passados sempre admitira tacitamente a continuação das companhias italianas na Corunha (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1795. 22 de Outubro. Fólio 84bfrente-84bverso. Cota: C-79). A sua posição, embora fosse coletiva, nom apresentava ambiguidades na defesa e até chegava a interpretar qual era o gosto do público corunhês. No pleno do 25 de Fevereiro de 1796 foi discutida umha nova instância de Alfonso Nicolini em que solicitava encenar na cidade durante o próximo ano. É significativo que, embora a maioria capitular votasse nesta ocasiom contra a admissom desta companhia, o comerciante Tavanera se situara no grupo de capitulares mais indulgentes com a companhia italiana, abrindo a possibilidade de realizar um acordo com a mesma, se esta manter o requisito do decoro (sempre “que fuese correspondiente al decoro y circunstancias de esta Ciudad”). E a este respeito acrescentou Tavanera, num depoimento individual, coerente com as anteriores tomadas de posição, a sua preferência pola companhia italiana, pois “siempre que represente compañía comica sea [‘a companhia de Nicolini’] preferida” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1796. 25 de Fevereiro. Fólio 19frente. Cota: C-80). As tomadas de posição de Tavanera neste último pleno som mui sintomáticas dum ligeiro, mas constante, ganho de autonomia das elites burguesas quanto às suas preferências a propósito da atividade teatral, pois evidenciam umha maior exposição pública das duas posições quanto à atividade teatral e operática, mesmo se estas nom eram as apoiadas pola maioria capitular, como no exemplo precedente. Isto último constitui umha importante novidade já que até este momento, se consultarmos o registro de voto, podemos reparar em que absolutamente todos os votos de agentes burgueses sobre a concessom de licenças coincidiam com o acordo finalmente tomado –evidenciando umha total subalternidade às posições maioritárias-, com a exceção precisamente deste voto de Manuel Díez Tavanera.

A mesma dinâmica de promoção da diversom teatral está representada com a trajetória do comerciante, **Ramón Antonio García de Caunedo**²⁷⁰. Este, como regedor eletivo, participou num pleno no ano de 1806 em que se debatia a concessom dumha licença para a companhia cómica espanhola de Bartolomé Alegre. A aprovação desta companhia podia ser especialmente controvertida já que acabava de falecer a Princesa de Asturias e o concelho recebera umha real cédula que ordenava o cumprimento do estado de luto. Face a isto, o diretor teatral apelara na sua solicitude ao facto de que em Madrid as diversons teatrais já foram reatadas apesar do luto oficial. Finalmente um grupo de capitulares do qual fazia parte o comerciante García de Caunedo, tomando como base este argumento, autorizárom a licença embora o considerável obstáculo da defunção dum integrante da família real, indicando que “hallan por conveniente con arreglo a lo que se esta ejecutando en la Corte el que se abra el teatro por los Corttos dias que faltan para acabar su corta temporada” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1806. 10 de Junho. Fólio 43frente. Cota: C-84).

Contodo, nom todos os burgueses com cargo municipal assumírom de modo tam simples a execução de transgressons dóxicas, como a que podia significar a aprovação de espetáculos cómicos durante um luto oficial. Como é sabido as transformações nos processos do campo

²⁷⁰ A respeito das suas posições e da trajetória, Ramón Antonio García de Caunedo era natural de Luanco (Astúrias). Era “mercader”, e assim apareceu registrado no *Almanak mercantil...* de 1799 e 1800, dedicado concretamente ao tráfico de lenços com as colónias americanas (Alonso Álvarez, 2012: 57). Alguns anos antes, em 1797, ocupara o cargo de cónsul do Real Consulado (*Almanak mercantil...* de 1797). Acedeu a um regimento bienal no concelho da Corunha em 1805.

nunca tinham umha implantação total e imediata, de aí que neste mesmo pleno outro dos burgueses presentes, **Juan Ovies Fuertes**²⁷¹, votasse de modo mais prudente que García de Caunedo quanto às convenções políticas até daquela vigentes e manifestasse algumas dúvidas quanto à aprovação da licença. Assim sendo, este agente acompanhado doutros exige contar com um referendamentum doutros agentes de poder superiores quanto à legitimidade da concessão, requerindo um informe positivo do procurador geral e do personero antes de autorizar a licença: “[...] tan bien oyendo los votos de los señores don Francisco Romero don Francisco Marin y don Juan obies que para determinar con mayor acierto necesitaban oyr a los Señores Procuradores general y Personero” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1806. 10 de Junho. Fólio 43 frente-43 verso. Cota: C-84). Portanto, este agente da burguesia mostrava-se mais confortável agindo politicamente de modo mais protegido, mais seguro para o seu capital simbólico acumulado, resgatando umha estratégia de subalternidade que até bem pouco fora caracterizadora do habitus da burguesia corunhesa.

Porém, os últimos testemunhos citados evidenciavam o ganho de autonomia do coletivo da burguesia comerciante galega nos últimos anos de 1790 e a sua tendência a privilegiar a diversão teatral e operática com as suas decisões, fenómeno que também se verificou no Ferrol. Esta cidade, como é sabido, estava afetada por umha maior precariedade na conversação documental, que dificultava o acesso a dados sobre votações individuais, porém a análise de conjunto de certos anos pode resultar iluminadora, precisamente porque esta corporação foi muito mais flexível à integração de representantes da burguesia, como veremos. Na temporada teatral de 1797 umha câmara municipal constituída praticamente na sua metade por agentes do comércio²⁷² permitiu que o 23 de Março desse ano fosse concedida a licença para a companhia operática italiana de Antonio Marchesi e de Carlos Barlassina para encenarem na cidade durante quatro meses, dando início aos seus espetáculos no mês de Julho (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 7. Solicitudes de Compañías líricas 1794 – 1801*. Ano 1797. 23 de Março. Sem página. Cota C-727). Dous anos mais tarde, com umha composição social da câmara de proporções mui semelhantes, com a metade de regedores sendo comerciantes²⁷³, o concelho do Ferrol aprovou numerosas licenças nesta temporada teatral. A instituição local começou aprovando o 4 de Março deste ano de 1799 a licença para a companhia italiana de óperas de José Accinelli e Juan Bautista Longarini, que ia ser unicamente para dous meses desde o domingo de Páscoa (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1799. 4 de Março. Fólios 117 frente-117 verso. Cota 395), porém, esta autorização foi prorrogada por dous meses mais, abrangendo a temporada de verão (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1799. 27 de Julho. Fólios 141 verso-141 reto. Cota 395) e quando finalizou esta autorização, ainda a maioria capitular aprovou alargar a contratação por dous meses mais desde Outubro (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1799. 14 de Outubro. Fólio 149 frente. Cota 395), para já no final deste ano, em Dezembro, ter recebido umha nova permissão de dous meses que fazia com que a companhia inaugurasse a temporada teatral de 1800 (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano

²⁷¹ Apenas sabemos da sua procedência social e posições no campo que estava dedicado às atividades comerciais, pois aparece como “mercader” matriculado no *Almanak mercantil...* de 1797, 1799, 1800 e 1802.

²⁷² Um total de três regedores de seis procediam com certeza da burguesia comerciante da cidade, principalmente do setor do pão –Juan José Irigoyen e Ángel García Fernández– e do mercado colonial –Pedro González de Carvajal– ou eram comerciantes de produtos alimentícios, como o catalão Tomás de Fuentes Calvet, que tinha o cargo de procurador síndico geral (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1797. Cota: 395).

²⁷³ Estavam no cargo de regedores eletivos, o posto municipal mais relevante, o comerciante grossista Buenaventura Alsina, o do mercado colonial Jerónimo José Suárez Reguera e, por último, Francisco Javier Casanova, que pertencia ao setor da chapelaria (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1799. Cota: 395).

1799. 19 de Dezembro. Fólio 160frente-160verso. Cota 395). Em resumo, a corporação municipal comandada pela burguesia local cooperou para que se executassem óperas no coliseu da cidade de forma continuada praticamente durante todo o ano de 1799 e, em geral, desde 1797.

Esta mesma análise é válida para o ano de 1800, ano em que os comerciantes Buenaventura Alsina e Francisco Casanova seguiram no cargo de regedores eletivos e uniu-se a estes, Jerónimo José Suárez Reguera, um dos principais empresários coloniais residente no Ferrol, somando a burguesia a metade do corpo de regedores da instituição municipal (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. Cota 395). Ficou inaugurado o ano teatral em Janeiro com a aprovação da licença para que uma companhia de comédias, local e não profissional, composta por vizinhos da cidade, a *troupe* de Juan Menéndez e José Galán, encenasse durante o período de Entrudo (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1800. 16 de Janeiro. Fólio 111verso. Cota: C-727). Logo disto, no mês de Março foi recusada a concessão da licença correspondente para a companhia cômica de José Rodrigo, ao não convencer a maioria capitular com a sua proposta (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1800. 27 de Março. Fólio 112verso. Cota: C-727). No entanto, um mês mais tarde, o mesmo diretor José Rodrigo em parceria com o diretor cômico Bartolomé Alegre –que contava na cidade com uma licença de encenação vigente desde o ano passado- apresentaram uma solicitude de licença conjunta para oferecer funções durante dois meses, a qual neste caso obteve uma resposta positiva (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. 17 de Abril. Fólio 117frente. Cota 395). Numha assembleia do 30 de Junho próximo a maioria de capitulares debateu sobre o pedimento que a companhia de Bartolomé Alegre realizara de prorrogação da sua contratação. No mesmo pleno recebeu do procurador síndico personero, Luis Fontao, uma proposta de cessamento da atividade teatral da companhia pelo facto de esta não dispor do pertinente despacho real para poder encenar e por esta companhia ter solicitado simultaneamente autorização para dar funções em Compostela, o que constituía uma irregularidade, apontada pelo procurador geral. Neste sentido, Luis Fontao, representante burguês (figura como mercador colonial na Corunha no *Almanak mercantil...* de 1800), foi o responsável de assinalar, como procurador geral, estes importantes inconvenientes administrativos. No entanto, este facto não nega a validade da tese apontada já que finalmente a maioria da assembleia municipal ferrolá, com uma elevada composição de integrantes da burguesia, recusou o pedimento de Luis Fontao, ao julgar prioritário, como foi explicitado, que os espetáculos cômicos se mantivessem indefetivelmente na cidade até o Carnaval de 1801, “baxo la conducion a otorgar [*ilegível] autentica de egecutarlo hasta el carnabal venturo de mil ochocientos uno, sin intermision” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. 30 de Junho. Fólio 115verso. Cota 395). Uns meses mais tarde a companhia de Bartolomé Alegre realizou um novo pedimento para continuar com a sua atividade cômica na cidade, porém levando a cabo um descanso dum mês em Lugo, tratando com isto de incrementar os seus benefícios com um novo público. A maioria capitular burguesa concedeu isto, porém significativamente exigiu que quando os cômicos regressarem ao Ferrol, deveriam ficar na cidade no mínimo até o próximo Carnaval, como já fora pedido (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1800. 18 de Setembro. Fólio 207frente. Cota 395). O 13 de Novembro Bartolomé Alegre decidiu elaborar uma oferta mais ambiciosa à cidade, propondo que assinassem uma contratação para que a sua companhia permanecesse durante toda a próxima temporada teatral, que ia de Páscoa de 1801 até o Carnaval do ano seguinte de 1802. Quanto a esta proposta, o concelho determinou que era demasiado cedo para responder a uma proposta de compromisso correspondente a datas tão avançadas (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6*.

“Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1800. 13 de Novembro. Fólio 123 frente. Cota: C-727). Porém, meses mais tarde, em Janeiro próximo respondeu e de modo favorável, assegurando a oferta de comédias na cidade praticamente por dois anos consecutivos. Nos anos subsequentes a percentagem de burgueses diminuiu na câmara ferrolá, de aí que não sejam pertinentes os acordos tomados como representação das tomadas de posição da burguesia. Não foi até os anos 1805 e 1806 que os comerciantes recuperaram as suas posições de poder para somar a metade de integrantes da câmara municipal como regedores²⁷⁴. Nestes anos o concelho, com um importante cunho burguês, autorizou a licença pertinente para a companhia cômica de Bartolomé Alegre encenar durante a temporada de verão desde o dia de Santo António (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1805. 14 de Março. Fólio 63 verso. Cota: 397) e no ano seguinte renovou a licença para a mesma companhia por um período bastante maior, do 29 de Junho até o fim de Novembro (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1806. 26 de Junho. Fólios 170 verso-171 frente. Cota: 397).

Todo isto leva-nos a confirmar que a medida que se aproxima a viragem para o século XIX, a burguesia destas duas cidades exibia, de modo concomitante, um envolvimento muito mais ativo e ousado no fomento da atividade teatral e operática, resultando o apoio a esta última mais controverso neste período em que se iniciara a sua perseguição. Esta transformação esteve, sem dúvida, relacionada com o maior sucesso como grupo dado ao maior acúmulo de capital simbólico e com ele de maior autonomia política em virtude das transformações que operam no espaço social e no campo do poder. Deste jeito, os agentes burgueses evoluíram até certo ponto inversamente aos representantes da baixa fidalguia, para os quais a medida que se aproximava o século XIX a sua posição política se enfraquecia, igual que os seus capitais, consolidando-se a sua dinâmica política subalterna. Em última instância, particularmente esta análise das intervenções da burguesia desvendou como um grupo pode modificar mesmo o seu modo de exercer política, as suas determinações ligadas ao seu habitus, dependendo dos seus capitais e das circunstâncias que afetavam aos campos.

6.2.1.1. O gosto como fator condicionante das dinâmicas de voto

Temos analisado até aqui as diferentes políticas teatrais mobilizadas no espaço político municipal por cada coletivo das elites locais e como estas dependem dos vários habitus e das possibilidades efetivas de ação de cada grupo dominante em função do seu capital simbólico e das posições que ocupavam nos campos em cada momento. Nas próximas páginas ocuparemos-nos do gosto e da formação cultural por serem fatores que, fora da esfera da estratégia, também determinaram as decisões dos agentes de poder local nas votações em matéria teatral. Isto é devido a que o gosto não é uma ficção arbitrária pessoal, sendo que, como demonstrou Bourdieu (1979), as expressões dum determinado gosto estão predefinidas pelo habitus de cada grupo social, de aí as variações existentes, que estudaremos na continuação. Para abordar a questão do gosto não seguiremos exatamente a divisão e estrutura seguida nas páginas precedentes entre os três coletivos dominantes –alta fidalguia, baixa fidalguia e burguesia– porque os dois primeiros sub-grupos da fidalguia no que respeita à questão da fabricação do gosto e da formação cultural não apresentavam grandes diferenças entre si. A este respeito, as divergências nas dinâmicas de voto derivavam mais bem,

²⁷⁴ Em 1805 conformavam o grupo de regedores burgueses Jerónimo José Suárez Reguera e Andrés Antonio de la Busta, os dois do mercado colonial e o comerciante grossista Tomás de Fuentes Calvet (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1805. Cota: 397), os mesmos de procedência burguesa que repetiram na câmara do ano a seguir (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1806. Cota: 397).

como vimos de analisar, do capital simbólico diferencial que afetara o seu ‘espaço dos possíveis’. Contudo, dentro da alínea dedicada à fidalguia reservaremos um espaço separado para o coletivo da fidalguia militar porque algumas características do seu estilo de vida impõem especificidades a respeito da sua formação e do seu consumo teatral. De qualquer jeito, as principais discrepâncias em termos de construção do gosto são detetadas entre o grupo genérico da fidalguia e o da burguesia, com dinâmicas muito diversas de formação cultural e intelectual.

O espaço dos possíveis mais alargado da fidalguia concedia-lhes uma maior liberdade para efetivar as suas preferências sobre a diversidade teatral no campo do poder. A sua potente determinação, demonstrada nos plenos municipais, deixava ver ao tempo um gosto afeiçoado pelas funções teatrais e pelas operáticas, especialmente contra o final do período examinado. Assim sendo, este coletivo tinha a capacidade para visibilizar o seu gosto pelo espetáculo cômico e operático e para lutar pelo seu assentamento nos coliseus públicos galegos. No que atinge à baixa fidalguia não existe a mesma transparência a respeito do seu gosto já que, ao estar privado de uma liberdade e autonomia tão grande como a da alta fidalguia, estava mais condicionado pelos consensos normativos e tinha uma menor capacidade para fazer prevalecer as suas escolhas estéticas. A burguesia, com um ‘espaço dos possíveis’ muito reduzido, sobretudo nos primeiros anos, quase não realizou tomadas de posição sobre a atividade teatral que nos permitissem conhecer as suas preferências; não é até os últimos anos analisados, quando como grupo reuniu um maior capital simbólico, encontramos uma legitimidade maior para reivindicar as suas próprias escolhas.

Apesar das diferenças assinaladas entre os grupos da elite, será muito importante a informação procedente da sua formação cultural e as evidências do seu gosto para compreender com maior plenitude as suas tomadas de posição sobre a atividade teatral. Atendendo a Bourdieu (1979), a expressão do gosto de um dado grupo social está intimamente ligada com o habitus do tal grupo, pois o habitus, tal e como foi definido por este pensador, é a matriz condicionante que afeta a todas as escolhas dos agentes, o “principio unificador y generador de todas las prácticas”. Os agentes de um mesmo grupo social apresentam uma tendência a realizar escolhas afins –quanto ao seu modo de lazer ou até, de modo mais concreto, quanto a produtos culturais ou modelos repertoriais preferidos-, que não deixam de ser a expressão definida de prioridades e de hierarquizações de agentes que partilham o mesmo habitus e com isto uma determinada visão. Bourdieu (1991) explica esta conexão do seguinte jeito: o “gosto” não seria mais que a materialização de esquemas de priorização naturalizados na forma de categorias de percepção e avaliação, neste caso, aplicados a produtos culturais. A coerência no modo de “jogar” dos agentes dos vários grupos sociais dominantes explica as regularidades nas escolhas de cada grupo, ligadas às disposições de cada habitus. Desta perspectiva deve entender-se a definição de Bourdieu (1997: 26) do gosto como um “sistema adquirido de preferências”, portanto, adquirido e configurado anteriormente à realização ou escolha estética do momento preciso:

La systématique est dans l'*opus operatum* parce qu'elle est dans le *modus operandi*: elle n'est dans l'ensemble des «propriétés», au double sens du terme, dont s'entourent les individus ou les groupes, maisons, meubles, tableaux, livres, automobiles, alcools, cigarettes, parfums, vêtements, et dans les pratiques où ils manifestent leur distinction, sports, jeux, distractions culturelles, que parce qu'elle est dans l'unité originellement synthétique de l'habitus principe unificateur et générateur de toutes les pratiques: Le goût, propension et aptitude 'à l'appropriation (matérielle et/ou symbolique) d'une classe déterminée d'objets ou de pratiques

classés et classants, est la formule génératrice qui est au principe du style de vie [...] (Bourdieu, 1979: 193).

Com base nestas formulações elaborou Bourdieu o estudo já citado, *La distinction* (1979), no qual examinava as preferências de consumo cultural de cidadãos franceses na segunda metade do século XX num corpus formado por um importante número de inquéritos. Este trabalho de análise permitiu demonstrar o condicionamento das escolhas realizadas pelo habitus, ao verificar critérios comuns de seleção e priorização em função de cada grupo social. Apesar da distância temporal, a validade deste pressuposto metodológico para a nossa pesquisa evidenciou-se na análise das políticas teatrais e muito especialmente no grupo da alta fidalguia –aquele que teria maior facilidade para fazer visíveis as suas preferências e escolhas–, já que as suas dinâmicas de votação e os critérios empregues demonstraram uma certa regularidade, sendo possível para nós abstrair uns determinados padrões (de jogo). A coerência no modo de ‘jogar’ dos representantes dos grupos da elite estabeleceu umas certas disposições que configuravam cada gosto e permitem explicar, por exemplo, as votações recorrentes da alta fidalguia em favor da comédia espanhola nas primeiras décadas e a maior predisposição pela ópera italiana nos últimos anos, entre outras dinâmicas.

A produtividade do conceito de habitus vinculado às preferências estéticas dos agentes dum campo dado foi verificada em pesquisas sobre o mesmo período, que focavam processos culturais e intelectuais desenvolvidos no reino limítrofe de Portugal. Bello Vázquez (2005: 400) estudou a produção da peça teatral *Osmia*, elaborada por uma agente central nobre do período, a Condessa do Vimieiro, e verificou como o grupo da nobreza portuguesa privilegiava uma série de elementos repertoriais recorrentes nas produções literárias (a tragédia clássica como repertório teatral, a rígida codificação formal com o uso do verso e dumha determinada métrica, assim como dumha linguagem erudita, a situação da ação em tempos antigos e a inclusom de personagens heroicas de origem nobre, com as quais se podiam identificar os espetadores fidalgos). Precisamente o produto teatral da Condessa do Vimieiro levou o prémio literário da Academia de Ciências de Lisboa e o júri, também constituído por agentes nobres, reconheceu na sua justificação o aparecimento na obra dalgum destes elementos repertoriais valorizados (Bello Vázquez, 2005: 400-402). À luz da estreita ligação entre o conceito de gosto e o de habitus, analisaremos a formação, ou nom, dum gosto polos produtos teatrais e operáticos nos grupos sociais dominantes no Ferrol e na Corunha setecentista e os fatores que incidiram nestes processos.

O gosto da fidalguia pola atividade teatral e operática

As altas cifras de aprovação de licenças dirigidas a companhias espanholas e italianas polos representantes da alta fidalguia (gráficos 25., 26. e 27.) e as tomadas de posição favoráveis, especialmente em situações problemáticas por existirem importantes empecilhos políticos ou morais, mostram o peso do gosto que a fidalguia alimentara em relação com estes espetáculos. Evidências tiradas do corpus, algumas delas já sugeridas no capítulo quarto, sustentam estes mesmos dados, apontando para a fidalguia como o principal grupo consumidor regular das funções cômicas e operáticas.

No acordo resultante do primeiro pleno corunhês, do 28 de Março de 1769, em que se aprovava uma licença para a companhia operática de Nicolà Setaro no novo coliseu por ele construído, alguns regedores perpétuos justificaram o seu voto favorável em que “[...] la numerosa guarnicion de esta Plaza y Personas distinguidas, y acomodadas que pueden sufrir en

todos tiempos estos gastos merece siempre mucha atencion para que se le proporcione alguna diversion respecto de que en este Pueblo se carece de otras” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1769. 28 de Março. Fólio 25verso-26reto. Cota: C-59). Podemos facilmente interpretar que por ‘pessoas distinguidas e acomodadas’ estes regedores se referiam aos representantes da fidalguia corunhesa, sendo que foi mui habitual na altura que esta fórmula, quando se aludia às pessoas distinguidas ou ‘com maior distinção’, fosse empregada exclusivamente para os cidadans de condição titulada. À luz disto, já no primeiro ano de instalação da diversom operática na Corunha de modo estável foi apontado o grupo da fidalguia como aquele a quem idealmente era dirigida esta oferta de diversom. Nos anos próximos seguiu insistindo-se nesta ideia desde o espaço político municipal. Numha expressom parecida à empregada no exemplo anterior, na qual também se sublinhava o elevado capital simbólico do grupo, um grupo de regedores perpétuos e o alcalde maior corunhês expunha a tese de que “las mas de las personas de las primeras circunstancias” –apelativo aplicado recorrentemente para o grupo da fidalguia- eram as potenciais destinatárias das funções operáticas de Alfonso Nicolini, explicitando que os operistas deviam aos corpos militares e também à fidalguia corunhesa a sua sobrevivência económica na cidade (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 26 de Maio. Fólio 55frente-55verso. Cota: C- 63). No mesmo ano chegara ao concelho da Corunha um auto da Real Audiencia de Galicia que anulava a permissom teatral durante o período estival para a companhia italiana de Nicolini. O alcalde maior na sua resposta a esta representação oficial realizou umha combinação das expressons já vistas para denotar novamente o grupo da fidalguia corunhesa e a sua predisposição quanto a este tipo de diversons, ao afirmar que a negação da tal licença significava umha manifestação “Contra el gusto Y Solicitud de las Personas mas Superiores Y Circunstanciadas de esta Plaza” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 60frente-60verso. Cota: C- 63).

Por outro lado, as câmaras municipais, especialmente de 1790 em adiante, realizárom umha maior valorização de questons ligadas à qualidade técnica dos espetáculos, ainda que, quando isto foi assinalado individualmente por algum capitular, frequentemente foi um regedor perpétuo o que pujo atenção neste tipo de aspetos formais. É deste ponto de vista que devemos compreender a exigência expressada polo nobre Antonio María de Lago sobre a urgência de melhorar a execução formal da sua companhia, que era mui deficiente, no particular ‘deplorável’, pedindo ao empresário cómico Agapito Oñau que integrasse imediatamente a “dama” que chegara de Madrid, mesmo se nom esta nom era a atriz que esperava: “[...] se sirba mandar hazer saber al tal Ynpresario que para remediar en algun modo el deplorable estado de la Compañía admita a la tal Dama que tanto nezesita como de todo lo demas que se experimenta que ia en el día es irremediable [...]”. E acrescentou este nobre capitular que, se o comediante se negava a isto, entom devia abandonar a vila para a corporação poder contratar a outra companhia “mas correspondiente al gusto del Publico” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1779. 21 de maio. Fólio 43frente. Cota: C- 83). Com este tipo de advertências formais os agentes da alta fidalguia deixam entrever umha maior formaçom formal quanto às encenações cómicas e operáticas e, além disto, a necessidade de que a realização destes espetáculos se acomodasse a uns níveis mínimos de qualidade quanto ao seu gosto particular. No que respeita a outras cidades galegas, como Santiago de Compostela, fora do nosso escopo analítico, podemos advertir a partir de fontes secundárias um significativo debate sobre a licitude teatral nesta vila universitária, do qual se conserva um relatório –de autoria nom indicada, possivelmente atribuível a um agente dumha instituição política hierarquicamente superior ao concelho, como o Consejo de Castilla. Neste escrito defendia-se abertamente o proveito do público com este tipo de espetáculos, devendo ocupar esta matéria toda a atenção

dum “gobierno ilustrado” e, mais ainda, virando a diversom teatarl umha “necesidade” para os seus vizinhos e até para os monarcas e, dentro do primeiro grupo, mui especialmente para aqueles “nobles y acaudalados”:

En las ciudades grandes la diversion publica fixa una de las primeras atenciones de un gobierno ilustrado: **Sus Vecinos, especialmente los nobles, y acaudalados**, y tambien en ciertos dias asta los Soberanos **necesitan recreaciones honestas, o indiferentes** en que pasen parte de su vida, y se desahoguen de ciertas fatigas para evitar los mayores males inseparables de la ociosidad, y compañeros de cierta clase de Gentes en los Pueblos que carecen de diversiones [o carregado é nosso] (A.H.D.S. Fondo General. Serie Servicios públicos. Teatros y diversiones públicas. Ferias y trabajos en días festivos. Maço 1.32.3. 1794-1795?. Fólío 1frente-4frente. Cota: 489).

Contribuindo para esta ideia, no estudo de Sánchez García (1997: 90) sobre a arquitetura teatral, este pesquisador inclui umha reveladora declaração do Segundo Conde de Ximonde, Juan Antonio Cisneros de Castro, um dos representantes mais relevantes da alta fidalguia galega e, como veremos, também mecenas do atividade teatral na cidade. No quadro da operação de contratação da companhia operática de Alfonso Nicolini pola cidade, este agente nobre confessou-se como “afecto y parcial” às óperas, de modo a justificar a parcialidade do seu voto:

D. Pedro había heredado el título condal a la muerte de su padre D. Juan Antonio Cisneros de Castro. Su vinculación al ámbito teatral puede rastrearse ya en 1796 cuando siendo Procurador General del Ayuntamiento intervino en la contratación de la compañía de ópera de Alfonso Nicolini. En aquella ocasión se declaraba “*afecto y parcial a las óperas*” más que ningún otro [] (AM.S. Libro de Consistorios, año 1796. Folio 117, 19 de Marzo) (Sánchez García, 1997: 90, nota de rodapé 160).

Umha das poucas correspondências privadas conservadas na documentação galega deste período foi a que trocárom por muitas décadas o jesuíta padre Isla, José Francisco de Isla de la Torre y Rojo com a sua meio-irmá, residente em Compostela, María Francisca de Isla y Losa, ambos os dous produtores literários e intelectuais e pertencentes à fidalguia (assim sendo, o pai desta última cujo pai estivera ao serviço da Casa de Altamira [García Cortés, 2007: 51-57]). Nos últimos anos da vida do religioso que se correspondem com a sua estadia em Bolonha (Itália) o padre Isla relatou como foi acolhido por umha marquesa italiana, a Marquesa Tanary, selecionando diferentes acontecimentos que viveu e que estavam diretamente relacionados com a assistência a funções operáticas ou reflexões sobre esta experiência de lazer. Várias cartas dirigidas à sua irmã de diferentes anos da década de 1770 tivérom este como tema principal, verificando como estes eventos, como a estreia da ópera *Alceste* do compositor Gluck e com libreto italiano de Ranieri de Calzabigi, a que se refere na continuação, funcionavam como grandes acontecimentos que convulsionavam a realidade social das cidades: “Hoy es la última recita de la famosa ópera de Alceste, que ha inundado á Bolonia de forasteros, y dentro de tres dias me retiraré con la Marquesa Tanary á la campaña en una bella quinta, á media legua de esta ciudad [...]” (De Isla, 1794: 142). A prática teatral mesmo podia virar assunto de estado, como se mostra no testemunho do próprio agente religioso, do Padre Isla, quando contou dias mais tarde, o 30 de Julho de 1778, como umha das principais novidades que chegou a Bolonha nesses dias foi que por causa da guerra em Prússia se tivesse suspenso o teatro em Milano (De Isla, 1794: 148). E, na mesma linha, considerou oportuno detalhar para a sua irmã um ano mais tarde, na sua carta do 27 de Fevereiro de 1779, umha completa crónica de como decorrera a

encenação do oratório trágico, *Gioas re di Giuda*, elaborado por um dos libretistas mais reconhecidos da altura, Pietro Metastasio, e que foi interpretada pela própria Marquesa Tanary e outros amigos nobres no seu paço e tendo convidado “á toda la nobleza Boloñesa y al Cardenal Legado” (De Isla, 1794: 182). O Padre Isla ficou com umha emocionada impressom logo do espetáculo, como se desprende da sua narração do evento²⁷⁵. Este testemunho serve-nos para demonstrar, para além do prazer que manifestou um agente nobre, que foi residente no Reino da Galiza, consumindo umha peça de tipo operático, também para demonstrar que esta afinidade era partilhada com a sua irmã fidalga: “[j] Interesándome tanto en todo lo que cede en mayor estimacion de esta singularísima señora, no he querido privarme del gran consuelo que tendré en que tú me acompañes también en este gusto” (De Isla, 1794: 183-184). Caso existisse, qualquer dúvida neste ponto, resulta mui significativo que o Padre Isla utilizara numha carta do 14 de Março de 1777 como argumento para convencer a María Francisca de Isla y Losada de que o visitasse em Bolonha ao lado da alusom à cordialidade e hospitalidade das damas bolonhesas –que, verificava o peso da sociabilidade e até da sororidade, como valores intrínsecos à classe nas damas nobres europeias- a numerosa oferta teatral de que dispunha a cidade italiana:

Muchas de las principales señoras de esta gran ciudad deseando verte. La mas antojada de todas es la viuda del difunto Welf- Mariscal de los exércitos del Emperador Conde Pallavicini, quien quando vivia te brindó por mi medio con un quarto en su palacio. El viaje es corto; tu salud robustísima, la primavera está á la puerta, los hijos nada te embarazarán, doblones es lo de ménos, el alojamiento será cómodo y magnífico, Bolonia merece verse, que aun por eso es tan visitada de tantos Soberanos de la Europa: las damas; Boloñesas por punto general agasajadoras, bizarras, y espiritosas; **óperas á pasto, comedias á escoger, músicas de encanto, y bayles hasta reventar**. Animo, pues, y vente en una litera por mar, que si los machos se ahogaren, no faltarán delfines que te conduzcan sobre sus húmidas espaldas [...] [o carregado é nosso] (De Isla, 1794: 112).

Em consequência, nom tratando-se de evidências diretas da presença da fidalguia galega nas encenações teatrais do Reino da Galiza, referenda como o gosto, mui especialmente pola ópera italiana, contagiara completamente as elites nobres, emergindo mesmo nas experiências vivenciais no estrangeiro e até em agentes eclesiásticos.

Outra fonte posterior, situada nas primeiras décadas do século XIX, testemunhou o naturalização desta prática teatral de consumo entre as elites nobres nas próprias cidades galegas. O fidalgo Froilán Troche y Zúñiga escreveu umha obra, *El archivo cronológico-topografico, arte de archiveros: método facil, sencillo y poco costoso para el arreglo de los archivos particulares...: arreglo interior y economico de las casas direccion y manejo de los intereses de ellas* (1835), centrada principalmente em recomendações para a melhor conservação e classificação dos arquivos familiares da nobreza galega. Apesar do específico do título, neste estudo houve lugar para introduzir digressons de índole mais geral nom apenas sobre questons arquivísticas, de jeito que um dos fios condutores da narração foi a transformação dos estilos de vida da fidalguia na passagem do século XVIII para o século XIX. O historiador Vitor Migués confere credibilidade a esta obra ensaística, funcionando como

²⁷⁵ "La Marquesa representaba á la madre de Joas, el Marquesito al hijo de aquella madre, y una y otro tuvieron en continuo ejercicio los aplausos y las lágrimas del nobilísimo auditorio todo el tiempo que les tocaba hablar. El teatro magnífico, el escenario de exquisito gusto, los vestidos soberbios, la orquesta, y el coro qual no se habia visto en Bolonia: todo en fin digno de presentarse á la diversion y al embeleso de qualquier Monarca" (De Isla, 1794: 182-183).

umha fonte produtiva de que nos serviremos ao longo de toda esta alínea²⁷⁶. O autor fidalgo elaborou um ensaio crítico e saudoso sobre o que, segundo as suas palavras fora, o depauperamento material e simbólico do seu grupo social com a entrada ao século XIX e que teve como motor principal o afastamento do universo rural –a que estivera intrinsecamente ligada a fidalguia galega- com o assentamento, cada vez mais prolongado, nos núcleos urbanos. Um dos principais elementos de sedução do estilo de vida urbana consistia, segundo Troche y Zúñiga (1835) na vasta e sofisticada oferta de lazer das cidades, destacando os espetáculos teatrais e operáticos polos quais os agentes nobres sentiam paixom. Rey Castelao (2015: 218) estabelece que umha minoria aristocrática tinha capacidade aquisitiva suficiente para dividir as suas estadias e passar algumas tempadas ao ano na cidade referencial mais próxima e outros meses, na aldeia, no paço familiar, já que o paço nom era só umha casa mas um construto simbólico, um estandarte familiar que permitia reivindicar a sua hegemonia económica e política nos territórios rurais sob o seu influxo. Contodo, foi cada vez mais comum que a fidalguia, especialmente a que nom contava com tais recursos, preferisse situar a sua residência permanente em casonas urbanas: "Como veremos, los nobles e hidalgos preferían vivir en las ciudades y villas, donde a mediados del XVIII residía casi la quinta parte de las familias de este sector, y los que podían, repartían su tiempo entre las ciudades y el campo, lo que complica la definición de su modo de vida" (Rey Castelao, 2015: 218). Este éxodo aos espaços urbanos acelerou-se como resultado do proceso de agregação de casas nobiliárias que teve lugar no século XVIII e que tornou muitos paços rurais em residências inabitadas ou estacionais, deixando de ser as casas principais destas famílias (Saavedra, 2007a: 221).

Voltando a Troche y Zúñiga (1835), a estrutura argumental principal da sua obra consistia em confrontar duas gerações fidalgas, a sua própria e a que define em essência como a dos seus avós, que diferenciava essencialmente em função da localização da sua moradia: ora nos antigos paços rurais –a geração dos seus avós-, ora nos novos paços ou casas nobiliárias urbanas –a sua própria geração-. Em torno a esta confrontação geracional, Troche y Zúñiga (1835) efetuou umha tomada de posição inequívoca em favor das gerações fidalgas pretéritas, as que se correspondiam com as dos seus avós, que viveram na segunda metade do século XVIII, frente às coetâneas. Opujo as práticas culturais e etnográficas dumhas e outras gerações, ao salientar as virtudes das primeiras (a sobriedade, a austeridade, o pragmatismo, a profundidade intelectual, etc.) e os defeitos das segundas com as quais convivia (a frivolidade, a ostentação, o hedonismo e a corrupção moral, o esbanjamento, a preguiça, a indolência, a ignorância, o abandono do universo pacego rural e dos tradicionais princípios nobres, etc.) (veja-se Migués, 1995: 120). Troche y Zúñiga ligou a tendência ao hedonismo e à exibição das fidalgas e fidalgos contemporâneos ao autor ao sucesso da consolidação de novas práticas de lazer urbanas, nomeadamente à assistência regular às casas de comédias -todas elas situadas nas cidades-, que configurava um novo estilo de vida a que responsabilizava do abandono doutras práticas de lazer historicamente representativas do coletivo fidalgo, e mais convenientes ao seu juízo, como a caça, atividade a que dedica um estudo específico²⁷⁷. Para o autor o gosto polos

²⁷⁶ "Vistos os aspectos históricos mais atractivos de *El archivo...* resta saber o grao de fiabilidade que lle podemos dar. Ao noso parecer, este é practicamente absoluto já que non se dan factores que poidan implicar a manipulación da obra. A paixón coa que está escrita entendese pola fidalguia do escritor máis que por un afán deturpante da sua própria camada social, á que contrariamente busca excitar. Por outra parte, moitas das apreciacións feitas en *El archivo...* repetirían-se anos máis tarde por parte de autores moi variados" (Migués, 1995: 123-124).

²⁷⁷ "La nobleza de España y el Clero, aunque á éste le estaba y está prohibido, gozó casi exclusivamente del ejercicio y noble ocupación de la caza hasta este siglo, en que por su desgracia, y por la de la nacion, abandonaron los señores sus casas de campo, y se pasaron á las Ciudades á sustituir aquella distraccion con los teatros y otras débiles y pueriles, con que se terminó su carácter varonil, y debilitaron, se puede decir, la raza de los caballeros [...]" (Troche y Zúñiga, 1837: 14-15).

espetáculos teatrais virou umha obsessom mui especialmente entre as mulheres fidalgas, reforçando o processo de afastamento das casas fidalgas do mundo rural:

Vuestros abuelos vivian en sus casas de campo la mayor parte del año, y el haberos retirado hoy todos á las poblaciones, no fué precisamente por por miedo á los ladrones, ni por los insultos que recibisteis en las revoluciones, no por el temor de que se apoderen los mal contentos de vuestros archivos, ni por todas las mas razones que en compendio, llamais efecto de las circunstancias: **la general causa de la retirada es la de que vuestras mugeres é hijas no pueden ir al teatro en la aldea porque no lo hay, no pueden ir á la tertulia porque aunque alguna vez hay una reunion en una casa inmediata**, suele llover, nevar ó hacer frio; ni se encuentran en esas tertulias el innumerable concurso de lechuginos que hay en las de los pueblos; **no tienen música, bailes ni bureos** [...] [o carregado é nosso] (Troche y Zúñiga, 1835: 128).

À luz deste testemunho, o álgido contentamento com o consumo teatral assentara-se nas primeiras décadas do século XIX ao ponto de alterar completamente os estilos de vida do grupo social tradicionalmente hegemónico. Porém, parece factível deduzir que este gosto precisara de várias décadas para amadurecer e que o seu germe estivesse no período final do século anterior, como indicam os dados oferecidos de aprovação de licenças e coincidindo com o processo de urbanização plena da fidalguia galega (Saavedra, 2007a). Apoia isto outro razoamento de Troche y Zúñiga (1835: 123) em que elogiava a austeridade das vestimentas –em oposição à ostentação do seu tempo- ‘dos seus avós fidalgos’ quando acudiam aos “teatros y casinos”, confirmando o apoio da fidalguia do século precedente a estas modalidades de lazer urbano, ainda que, como se sugere, com maior ponderação.

Todos os testemunhos citados som a expressom da existência dum gosto cada vez mais consolidado entre as fidalgas e fidalgos galegos polo consumo de diversons teatrais e operáticas, e, por seu turno, as evidências da assistência regular também provam como este gosto se alimentou da experiência de consumo. Nom devemos negligenciar que isto foi possível graças à maior facilidade deste grupo, como detentor dum capital económico e sobretudo dum capital simbólico diferencial, para aceder de forma regular aos coliseus públicos e especificamente ao lugar dos “aposentos” ou palcos, em tanto arrendadores ou convidados aos palcos de outros. Em todos estes aspetos -dependentes do habitus- descansavam as principais diferenças quanto à maior predisposição da fidalguia –e em maior grau no que respeita à alta fidalguia- para *gostar* das funções teatrais e operáticas e, portanto, legislar e administrar em consonância, comparativamente ao caso da burguesia, que, como veremos, tinha que superar mais entraves para assistir regularmente ao coliseu público.

Se o acesso regular à experiência teatral desde os primeiros anos da instalação da atividade teatral e operática nas cidades galegas foi o motor principal do cultivo desta preferência pola diversom teatral entre as elites fidalgas, outros fatores, derivados do habitus, influíram no enraizamento deste gosto. Com efeito, a nobreza teve tradicionalmente como grupo umha elevada formação intelectual e cultural, superior à qual desfrutárom outros coletivos, e em que a música e o teatro tivérom um papel destacado, em boa medida polo sentido de emulação da cultura cortesá na qual a prática musical e teatral era mui valorizada. Com o qual a diversom teatral e a operática eram consideradas distrações eruditas e elevadas, o que serviu para construir um gosto na fidalguia virado para este tipo de espetáculos e repertórios. Em correspondência, algumas famílias da primeira nobreza espanhola e galega organizavam habitualmente reunions e serans –denominados “saraos” na documentação da altura- nas suas casas pancegas, mostrando a sua inclinação polo teatro e a música com pequenas encenações

oferecidas para familiares e amigos doutras casas nobiliárias²⁷⁸. Com efeito, a instrução musical necessária para tocar um instrumento ou cantar umha ária neste tipo de juntanças era considerada umha parte fundamental da formação particular dos jovens, e especialmente das jovens e das famílias fidalgas, umha educação que costumava decorrer nos espaços domésticos mercê a professores e bibliotecas privadas (Bello Vázquez, 2005: 162-164). Por isso, nom foi estranho que algumas destas famílias fidalgas contratassem professores particulares para dar aulas musicais e de canto às suas filhas e filhos, virando um conteúdo formativo relevante –ao lado da filosofia, a história, as leis, a religiom, etc.–, por exemplo, para as damas da nobreza, como confirma Sarrailh (1979: 115) a partir dos diários de Jovellanos sobre os concertos levados a cabo por damas da nobreza espanhola. Carreira (1990: 58-59), no seu estudo sobre a implantação da ópera na Península, aludiu à contratação em Navarra em 1758 do compositor italiano Girolano Sertori como professor da primogénita do Marquesado de Castelfuerte, a jovem María Josefa de Armendáriz, inserindo nos quadernos de estudo da jovem fidalga peças de ópera dos compositores recentes mais populares. Como conclui o próprio musicólogo, isto corrobora que a educação musical que recebia a juventude fidalga era completa e atualizada (Carreira, 1990: 58-59), de aí que funcionasse como um canal idóneo para assimilar um gosto polo teatro e pola ópera bufa italiana cada vez mais hegemónico. Um exemplo dumha fidalga galega que mui provavelmente se formara por esta via foi o de María Francisca de la Isla y Losada que, segundo diferentes testemunhos coevos, demonstrava umha grande erudição, chegando a exercer de crítica literária do seu meio-irmão, o Padre Isla, como evidencia a correspondência que trocam (De Isla, 1790a: 104-105) e em que María Francisca de Isla também lhe fai chegar umhas composições poéticas –umhas “seguidillas”- escritas por ela e mais polo Cura de Fruíme (De Isla, 1790: 273-275). Além do mais, esta jovem fidalga participava habitualmente em reuniões de sociedade organizadas em Santiago de Compostela em que exhibia a sua erudição e o seu talento artístico, conversando, recitando composições próprias, etc²⁷⁹. Porém, umha reflexom incluída num jornal da altura insinua que a sua intervençom nom era excecional e que nos círculos da fidalguia compostelá outras damas destacavam neste tipo de encontros:

En la ciudad de Santiago había asimismo salones y tertulias, en cuyas discusiones, juegos y otros honestos entretenimientos resplandeció María Francisca de Isla y Losada, media hermana del autor de Fray Gerundio. De su capacidad extraordinaria para redactar ocho -y hasta doce en ocasiones- cartas a la vez se hace el *Mercurio Histórico* en 1773: «Esta singular actividad se admirará más en cualquier otra ciudad en que no sea tan frecuente como lo es en la de Santiago encontrar damas de grandes talentos, que se explican y escriben con felicidad, no menos en su lengua nativa que en la castellana» (Saavedra, 2009: 277).

²⁷⁸ A partir dos diários e da correspondência pessoal de Jovellanos, Sarrailh (1979: 114) reúne algumas impressões do ilustrado asturiano sobre os talentos musicais das damas nobres anfitriãs nos encontros de salom que organizavam: “En los salones de provincia, cuando la familia recibe a un huésped de paso, suele oírse una música delicada, que deletia a las almas sensibles. En casa de los Montehermoso, Ortuño (que tiene, por cierto, sus nociones de química) toca “con gusto y destreza” el “piano organizado”, poco frecuente todavía en 1791. En Vitoria, la señora Alameda toca “admirablemente el forte-piano”. Pero –nota discordante- en el salón de los Santa Cruz, en Oviedo, las damas siguen fieles a la espineta, doña Manuela Ponte “canta y toca con gracia, pero estilo antiguo”; la marquesita canta con el doctor Vigo, “y ambos mal””.

²⁷⁹ A este respeito, as mulheres –reduzidas a aquelas procedentes das elites fidalgas- puderom participar no campo do saber do período por meio destes encontros que se passavam no espaço doméstico, dado que estava vetado para elas a publicação literária e dalgum jeito qualquer forma de ostentação do seu saber ou do seu impulso artístico (Bello Vázquez, 2005: 44-45). Deste modo seguiam umha estratégia, que foi denominada por Bello Vázquez (2005: 259-266), como “estratégia de ocultação”, ao trasladar eficazmente ao debate de ideias do momento a sua produção de saber e artística, mas preservando a sua identidade autoral e com isto a condena e deslegitimação pública.

O próprio Padre Isla enunciava numha carta como já na década de 1750 –a sua missiva data do 7 de Fevereiro de 1756- dirigida a Maria Francisca de Isla os “saraos” que costumava organizar na sua residência pacega de Vedra a Marquesa de Santa Cruz de Ribadulla, María Ana Caamaño Mondragón y Sotomayor (De Isla, 1790: 264). Sánchez García (1997: 25-26 e 53) defendeu igualmente que as residências pacegas galegas tornárom-se em cenários de funções teatrais privadas, em que as fidalgas e fidalgos assistentes exerciam de atores e atrizes vocacionais.

Apesar dos problemas documentais a que nos temos referido recorrentemente, chegaram até nós vestígios de organização de encenações teatrais em espaços privados do Reino da Galiza, sempre vinculados ao coletivo da alta fidalguia urbana. Em primeiro lugar, podemos enunciar as evidências da organização de pequenas funções teatrais durante as sessões de tertúlias nos salons da fidalguia local galega. O volume, o *Theatro Moral y Político de la Noble Academia Compostelana*, do autor Pablo Mendoza de los Ríos (1731) contém umha miscelânea de textos que registram as atividades organizadas em volta da denominada "Academia Compostelana". Trata-se dumha agrupação de Santiago de Compostela constituída maioritariamente por professores e estudantes universitários do Colégio de Fonseca, com a exceção do seu presidente e editor deste volume, Pablo Mendoza de los Ríos, que era um religioso burgalense e prior em Ourense (Mariño, 2000: 35-36). A sua principal finalidade era a realização de discussões filosóficas sobre os principais assuntos objeto de debate, contodo em torno delas eram recitados poemas e pequenas peças teatrais (Mariño, 2000: 35). Em lógica com isto, o tomo, que recolhe a ata dumha das suas reuniões, compilando vários tratados, até um breve guia sobre Compostela, e contra o final aparecem diferentes composições poéticas, algumas de caráter dialógico, que possivelmente foram declamadas e interpretadas de modo teatral (Mariño, 2000). De modo mais indireto, um agente fidalgo algo posterior ao período estudado, Troche y Zúñiga (1835: 119), realizava umha comparação entre a sua geração e a geração dos seus avós nobres em que elogiava o seu estilo de vida e as suas práticas culturais –que se corresponderiam com as da segunda metade do século XVIII-. Assim, aludia ao envolvimento da velha fidalguia em reuniões nas moradas doutros nobres em que nom faltavam, entre diferentes tipos de jogos, as funções teatrais: "Cuando las gentes de alguna edad nos cuentan los grandes refrescos, las célebres tertulias, bailes, juegos y funciones que diariamente ó en ciertas épocas se daban y tenían en casa del Sr. D. F. [j] " (Troche y Zúñiga, 1835:119).

A segunda prova mais consistente destes eventos teatrais chegou até nós de modo excecional graças a um pedimento realizado polos organizadores, oficiais da Real Audiencia del Reino de Galicia, à câmara da Corunha –de aí o seu registro pola documentação administrativa municipal- para ser autorizado um “casino” –quer dizer-se, a realização de bailes e o oferecimento de bebidas, para o qual sempre era preciso a licença municipal- com motivo da encenação de várias comédias numha casa privada. Numha ata de 1770 aparece esta solicitude em que se aludia à encenação de várias comédias na casa de José Gundián, agente corunhês mui provavelmente de estirpe nobiliária²⁸⁰, durante as datas do entrudo desse ano. Aliás, estes espetáculos cómicos, embora conduzidos por atores nom profissionais, polos próprios funcionários da Audiência –umha prova mais da educação musical e teatral das elites corunhesas- tinham a consideração de um evento público e semi-comercial porque, para além dalguns serviços comerciais como a venda de bebidas, tinha umha duração exata à que tinham

²⁸⁰ José Gundián ocupou o posto municipal de personero em 1786, que, como é sabido, era um cargo menor em comparação com um regimento. Porém, a família dos “Gundián” foi identificada por Tarrío (1998: 140-142) como parte das famílias nobres mais importantes da Corunha.

os espetáculos no coliseu público da cidade corunhesa, de sete a dez horas da noite (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1770. Sem data. Anexos. Fólio 319frente. Cota: C-60). Dizemos semi-comercial porque aparentemente eram os próprios oficiais da Real Audiência os que assumiam o labor interpretativo –portanto, um grupo de amadores-, porque tampouco existem evidências de que fosse necessário pagar bilhete de entrada –com efeito, como nas funções teatrais das reuniões de sociedade- e porque o espetáculo nom era completamente aberto à sociedade corunhesa, como os espetáculos no coliseu, dado que, como indicava a solicitude original, o espetáculo estava destinado exclusivamente “a la nobleza y Caballeros de ella”, portanto às elites fidalgas corunhesas:

Nicolas de Casttro vecino de esta ciudad con la maior veneracion representa á V.S. ser consciente que en esta dicha Ciudad se halla ádornado con toda la decencia correspondiente el teatro de comedias que hacen los oficiales de la real Audiencia de este reyno en dia que para ello tienen destinado para divertir con la ònestidad y recato devido a la nobleza y Caballeros de ella y mediante no parece de menos ònor el que se prosiga en ella por distinto medio los restantes dias de Carlebal y conforme lo tiene dispuesto S.M. el suplicante dispone hacer Casino en el mismo teatro en la conformidad en que se halla para cuio fin de los sobredichos tiene conseguido su beneplacito en la subsistencia de el adorno restando solo la facultad y lizenia de V.S. á quien Supplica Se sirva concedersela con el seguimiento necesario para en su vista poder disponer lo mas que sea conveniente al yntento y mejor comodidad en que espera recibir muchos años (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1770. 15 de Fevereiro. Fólio 318frente. Cota: C-60).

Mais umha evidência do caráter público e até certo ponto profissional do espetáculo foi que este se organizara seguindo os mesmos cauces oficiais e protocolos de permissom que deviam cumprir as companhias teatrais e operáticas itinerantes. Isto resulta visível mesmo no tipo de fórmulas utilizadas na solicitude de licença dirigida ao concelho corunhês, mui próximas às utilizadas polas formações cômicas e operáticas. Neste sentido é revelador que o agente que remeteu a solicitude de permissom nom foi um agente mediador, Nicolás Bermúdez de Castro -regedor perpétuo da cidade e pertencente a umha reconhecida linhagem, os “Bermúdez de Castro” (Tarrío: 1998: 140-142)- se erigisse em ‘suplicante’, adotando o mesmo rol que exerciam os apoderados e representantes das companhias (“com la maior veneracion representa á V.S.”, “se halla adornado con toda la decência correspondiente”, “com la ònestidad y recato devido”, “conforme lo tiene dispuesto S.M. el suplicante [...]”, “á quien Supplica Se sirva concedérsela”). Em lógica com isto, Nicolás de Castro, após explicar em que consistiam estas funções teatrais, explicitou a sua posição favorável à concessom da licença, procurando interceder, como faziam os apoderados, na aprovaçom da licença. Em consequência, este evento pode apresentar-se como realizado *por* (a condição social dos atores, funcionários da Real Audiência, por regra geral era fidalga, o mesmo que a do seu mediador, o regedor perpétuo Nicolás de Castro) e *para* o grupo da fidalguia, como foi socialmente definido o seu público, evidenciando a vontade deste coletivo de poder gozar sem interrupções da oferta teatral –naquele momento a companhia de Setaro, que se estreara no ano passado de 1769, continuava mui provavelmente com as suas funções no Ferrol-. Precisamente Sánchez García (1997: 37) interpretou a iniciativa original dos oficiais nobres da Real Audiência como o desejo das elites corunhesas de continuar sendo consumidores desta forma de lazer logo da forte impressom que causara a temporada de óperas oferecida por Nicolà Setaro. Nom nega esta afirmaçom o facto de a câmara corunhesa ter recebido posteriormente umha carta em que vários “curiales” da Real Audiência –trabalhadores subalternos da justiça- expressavam o seu desacordo com a

organizaçom do casino, nom assim da comédia, como explicitárom, pola possível baderna ocasionada (“dicha Casa se pidió y concedio tan solamente para hacer la minima diversion particular de Comedia, desde las siete de la Noche hasta las Diez, pero nõ para un bureu continuo. De Dia y noche”). Em coerência com as nossas análises, estes “curiales”, como trabalhadores de menor hierarquia procediam mui provavelmente dumha fidalguia de menor capital social e simbólico, o que fazia com este nom se pudesse colocar em risco sendo cúmplices dum espetáculo que pudesse ser condenado moralmente e receber a puniçom doutros agentes do poder superiores, por contradirem a “doxa” da altura: “[...] esto parece se hace con la boz de todos los dependientes, y para esto y a fin de evitar qualquiera reprehension de nuestro superior [...] Hes lo que hacemos presente para guarda de qualquier perjuicio”” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1770. Sem data. Anexos. Fólio 319frente. Cota: C-60).

A propósito da fidalguia, julgamos importante dedicar um ponto separado à fidalguia militar –que ocupava os quadros médios e superiores do Exército-, porque por causa do seu estilo de vida, ligado estreitamente ao seu ofício, contara com umhas condições ainda mais convenientes para a formaçom dum gosto teatral, ainda que em maior medida virado para os repertórios operáticos italianos. Este coletivo apresentava paradigmaticamente um habitus fidalgo, que encaixava com todas as dinâmicas analisadas até aqui, às quais se devia somar as consequências das especificidades do seu trabalho itinerante, que os obrigava a realizarem constantes viagens e estadias noutros portos e destacamentos da Europa e do mundo, sendo que nalguns deles podiam a partir da sua assistência como espetadores se cultivar e familiarizar com as funções de ópera, repertório que dominava os coliseus públicos das capitais europeias já na primeira metade do século XVIII.

Mas antes de falarmos da sua formaçom e características como grupo devemos dar conta de como com efeito foram fabricando um gosto inequívoco polas diversons públicas e de modo especial pola ópera italiana. Os regedores favoráveis à aprovaçom do espetáculo operático apelárom com frequência à inclinaçom do público militar polas funções italianas como argumento para conseguir que a maioria capitular autorizasse a atividade das companhias operáticas (“[...] y todos los Cuerpos Militares de la Guarnizion de esta Plaza a quienes quasi en el todo deven los comicos la subsistencia [...]”; y la produzion de la finca a los Propios de la Ciudad [j]” [A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 26 de Maio. Fólio 55frente. Cota: C-63]). De tal maneira que este argumento se repetiu num pleno posterior, utilizado desta vez polo alcalde maior da Corunha, quando proclamava o interesse de “todos los Cuerpos de la Guarnicion de ella [de esta Plaza]” em que a permissom dada a Alfonso Nicolini nom fosse anulada (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1774. 6 de Junho. Fólio 60frente-60verso. Cota: C- 63). As referências à sua consideraçom como “público natural” som constantes, ao ponto do Capitám general, o Marqués de Piedrabuena, especificar quais as hierarquias e tipos de trabalhadores militares –com os seus respetivos horários- estavam mais predispostos ao espetáculo operático, até tal ponto existia umha dependência do perfil social dos integrantes do Exército para atingir umha afluência regular nos coliseus públicos e assegurar a rentabilidade do espetáculo:

[...] la subsistencia de la Diversion como en los quatro meses que ay exsiste se ha experimentado por ser los Yndibiduos Amantes de ella, en maior numero la oficialidad que se ocupa en sus ejercicios y quarteles Durante el dia, y Del mismo modo Dependientes de la Audiencia, y oficinas de Guerra y Real hacienda que solo a la noche, pueden disfrutarla (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. Sem data. Anexos. Fólio 207verso. Cota: C- 61).

Com motivo da discussom pola aprovaçom da licença para a companhia operática de Alfonso Nicolini, a defesa dum regedor perpétuo, o primeiro Marqués de Almeiras, sustentava-se explicitamente no gosto da oficialidade militar fidalga por esta forma de diversom, ao ser “dicha opera” a que lhe “apetece”, sendo a oficialidade “la unica que costea y la mantiene” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 10 de Março. Fólho 31 frente. Cota: C-66). Outro recurso habitual entre os agentes ilustrados foi, como é sabido, fazer referência à utilidade pedagógica da assistência da oficialidade militar às óperas italianas, aproveitando a inclinaçom deste grupo polo espetáculo, como remédio para ocupar o tempo de ócio deste coletivo e evitar que preferissem outros recreios imorais. O regedor perpétuo Onofre Bermúdez já em 1770 alegava que os jovens das tropas militares se caracterizavam por serem os que regularmente “Aman las diversiones Racionales sin mendigar de estraños ausilios” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1770. 19 de Abril. Fólho 35 verso-36 reto. Cota: C-60). Em linha com todas estas manifestaçoms do gosto militar, o trecho do diário de John Adams, tantas vezes utilizado nesta tese, em que este agente contava a sua experiência como público das óperas italianas no Ferrol recolheu a impressom de que no coliseu de Setaro a maioria dos assistentes eram oficiais militares, ao afirmar que “we saw many Officers” (Adams, 1961 [1779]: 194). Um agente bastante posterior, estudioso do teatro, Ramón de Arana (1906: 126-127) conjecturava sobre a escolha do diretor cómico Bartolomé Alegre da cidade do Ferrol para situar temporariamente a sua companhia e oferecia a hipótese de que estava completamente relacionado com a afinidade da populaçom ferrola em geral com esta diversom assim como com a presença dum importante destacamento militar, com numerosos buques naquela altura atracados no porto²⁸¹. Respondeu ao mesmo impulso de saciar a forte demanda de óperas italianas nas elites militares a iniciativa que tomou um grupo de representantes da alta hierarquia do Exército e da Marinha ferrola²⁸² em 1770 de dirigir-se à casa privada do alcalde maior para pressionar afim de seguir autorizando as encenaçoms de óperas e para propor pessoalmente “que las funciones que se hiciesen en el Coliseo havian de ser unicamente para la oficialidad de ambos cuerpos y sus dependientes en los dias que dichos Señores Gefes dispusiesen [...]” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 19 de Dezembro. Fólho 252 verso. Cota 377). Quer dizer-se as autoridades militares superiores instaladas na cidade (entre elas o agente Dionisio Sánchez de Aguilera –quem passou a ter um peso mui importante na cidade como engenheiro e diretor técnico da construçom do novo Hospital de caridade da cidade, entre outros projetos) realizárom a demanda em pessoa de que a oficialidade e os seus “dependientes” pudessem gozar em exclusividade de funçoms de ópera organizadas no coliseu da cidade. Este pedimento nom foi atendido em boa pedida, precisamente, pola sua vontade de restringir abertamente o público ao coletivo castrense, denegando esta permissom a maioria capitular “para que asi la oficialidad como el copioso Concurso de vezinos puedan disfrutar estas diversiones” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 19 de Dezembro. Fólho 253 frente. Cota 377). Esta negativa era até certo ponto previsível tendo em conta que a

²⁸¹ “Sin duda alguna el sagaz Director [Bartolomé Alegre] tuvo feliz ocasión de aguzar su ingenio fecundo para que los espectáculos teatrales produjeran pingües beneficios.

La estancia de los buques de guerra en el Arsenal y en el puerto; el contingente numeroso de tropas de tierra que guarnecían la plaza, item más, la afición, bien probada, de los ferrolanos al Teatro, fueron circunstancias favorables que no pasaron inadvertidas al avisado «autor»” (De Arana, 1906: 126-127).

²⁸² Concretamente o grupo estava formado polo sargento maior da Praça do Ferrol, Dionisio Sánchez de Aguilera, polo mariscal do Exército e Comandante das tropas do Ferrol, Martín Álvarez de Sotomayor, e polos altos cargos da Marinha, o “Mayor General del Departamento de Ferrol”, José Domás y Valle, e polo “comandante general interino” do mesmo departamento e “teniente general” da Real Armada, Andrés Reggio y Brachiforte.

solicitude dos altos mandos militares incumpria em certos aspetos os consensos dóxicos do período, como a própria condição a respeito do público que confrontava o princípio de garantir o maior alcance social possível dos espetáculos públicos atendendo aos benefícios pedagógicos para todos os grupos sociais. Ora no plano protocolário, tampouco se respeitava a convenção do tratamento solene e da tramitação de qualquer pedimento sobre a atividade teatral sempre em sede institucional municipal. Estes incumprimentos precisamente dão força à nossa tese da paixão com que agia a fidalguia militar na procura, custe o que custar, de assegurar a manutenção da oferta operática para o seu coletivo, ideia que também defendeu Alier (1990) ao explicar como o sucesso da instalação da ópera no Principado da Catalunha está indefetivelmente ligado à proteção exercida pelos estamentos militares com ampla presença histórica no território²⁸³.

Doutro lado, se como tem sido afirmado os oficiais militares procediam de famílias nobres ou fidalgas –e mais ainda quanto aos cargos de maior graduação, pertencentes às estirpes nobiliárias mais reconhecidas- pode-se inferir, como assim é, que o seu preparo cultural era elevado e virado para a importância da música, como foi apontado a propósito do grupo da fidalguia. Para além da educação fidalga sedimentada nas bibliotecas pacescas, na instrução particular e nas tertúlias e salons, os quadros médios e superiores do Exército tinham recursos específicos de aprendizagem, cursos orientados a conhecimentos técnicos em física, matemática; em definitivo, engenharia aplicada ao tipo de labores que assumiam no seu trabalho e que os convertia num grupo com um capital cultural superior à média, que os capacitava melhor, ao mesmo tempo, para a assimilação das práticas culturais:

Entre les altres raons, de caràcter subsidiari, podriem esmentar que l'estament militar, el segle XVIII, rebia una educació racional i utilitària superior a la mitjana de l'època i que, en conjunt, era, per tant, un grup humà culte –almenys en els estrats jeràrquics més alts- que havia d'interessar-se amb relativa facilitat per les arts –i, entre aquestes, per les escèniques- (Alier, 1990: 55).

Sirva de exemplo referencial a trajetória cultural do comandante de artilharia, Vicente Gutiérrez de los Ríos y Gálvez, terceiro Marquês de las Escalonias e residente na Corunha. Levando a cabo uma notável carreira militar –obtendo a patente de tenente coronel em 1779 e no mesmo ano a distinção de “Caballero de la Orden de Santiago”- e publicando importantes estudos neste campo que o levaram a ocupar uma cátedra de artilharia e noutras áreas científicas como a matemática, a física, metalurgia ou a astrofísica –publicou um trabalho sobre o curso dos cometas-; destacou pela sua formação humanística, que deu começo na própria casa familiar, em coerência com o seu habitus fidalgo. Após a sua educação doméstica, estudou direito civil, cânones e literatura, pois foi académico honorário da Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Realizou nesta altura estudos sobre literatura latina e sobre a arte da eloquência. Ainda no terreno humanístico destacou pelas suas edições de autores clássicos, a publicação do poemário *Las eróticas* do produtor poético barroco Esteban Manuel de Villegas e, sobretudo, o prólogo realizado à edição académica de 1780 do Quijote, que atingiu um importante reconhecimento crítico (Cruz Casado, 2011). Detivemo-nos neste agente alto cargo militar, coronel na Corunha em 1800 porque permite evidenciar, se calhar de modo superior à média dos mandatários do Exército, uma alta instrução e interesses culturais. Complementando o anterior, um expediente administrativo municipal indicou que a sua mulher possuiu um palco

²⁸³ “Des del principi del segle XVIII es produeix aquest canvi –que fins ara ningú no sembla haver atinat a recollir-: d’una manera regular i gairebé infallible, el món del teatre trobarà un gran aliat en el de l’exèrcit, és a dir, en l’estament militar. Hi ha diverses raons que ho expliquen, però la més clara és la més important, a Catalunya, és el fet que el Principat, des del 1714, era la seu d’una nombrosíssima població militar” (Alier, 1990: 54)

no primeiro andar –a zona mais prestigiada- no coliseu da Corunha (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamacións feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39). Tendo em conta que os camarotes eram usados geralmente por toda a família, ainda sendo revelador quando as titulares eram mulheres, é mui possível que acudisse regularmente a assistir às óperas e comédias.

Em paralelo, o estilo de vida dos altos cargos militares –que, neste caso, afetava tanto aos quadros superiores como aos inferiores- era mui itinerante, implicando constantes estadias no estrangeiro e preferencialmente em cidades costeiras, por exemplo na Itália ou nomeadamente no Reino de Nápoles que seguia sob o domínio da Coroa espanhola dos Bourbons. Muitos oficiais realizaram a sua carreira militar nestes territórios ou estiveram ali destinados durante os sucessivos conflitos militares que aconteceram na primeira metade do século com estes reinos (Alier, 1990: 488). Segundo Carreira (1990: 41-42), este modelo foi o representado pela trajetória do Marqués de la Mina, Capitão general da Catalunha, quem tivera conhecimento das encenações operáticas na sua estadia italiana, trazendo-as posteriormente com sucesso para a Península. Esta experiência de viagem e residência fornecera-lhes umha relativa competência no italiano, língua veicular dos produtos operáticos, do mesmo jeito que a sua possível assistência como público aos coliseus do Norte e Sul de Itália –ainda que o mesmo valia para outros europeus- contribuía para o cultivo dum gosto mais familiarizado e inclinado aos modelos repertoriais operáticos. Mais um elemento deve ser tido em conta para explicar este gosto, o facto de convivirem na tropa militar espanhola soldados de procedência múltipla –conformada por aventureiros franceses, flamencos, italianos, suíços, etc.-, ao ponto de a proporção de estrangeiros, atendendo a Carreira (1990: 41-42), ser mui elevada, o que fixo com que para este conjunto social fossem mais compreensíveis as peças em italiano –funcionando praticamente como língua franca europeia do teatro- com o auxílio do maior peso da música e da cenografia. Por último, esta preferência pola ópera italiana no corpo militar fica revelada nas estratégias comerciais de Nicolà Setaro, como defendeu Carreira (1990: 42), ao ter estabelecido de modo prioritário alianças com altos mandatários do Exército, como evidenciou a documentação municipal do Ferrol. Cotarelo y Mori (1917: 219) reparou também neste modo de agir do empresário italiano: “También es de notar el cuidado del empresario en estar bien con el cuerpo militar, ya que no queda un general a quien no enderece su correspondiente dedicatoria”.

O gosto da burguesia pola atividade teatral e operática

A análise das votações da burguesia em matéria teatral fala-nos dum tímido apoio deste grupo social emergente (remetemos para os dados da percentagem marginal de participação dos agentes burgueses nos debates teatrais) que se poderia explicar, em primeiro lugar, pola falta de legitimidade –capital simbólico insuficiente- como grupo para levar a cabo políticas ativas e expostas em defesa desta modalidade de lazer ou sobre qualquer outro assunto de gestom da política urbana. Além do mais, a análise do capital cultural e das práticas de lazer deste grupo levam-nos a confirmar esta desatenção, quanto menos nas primeiras décadas examinadas, que irá modificando-se conforme nos acheguemos ao século XIX. O objetivo desta alínea será, portanto, desvendar as causas que explicam o tal desinteresse da burguesia e a nom fixação neste grupo social dum gosto por esta modalidade de lazer nas primeiras décadas estudadas.

No que respeita à sua condição de espetadores, nas décadas de 1760 e 1770 encontramos umha única referência a este grupo integrando o público dos coliseus comerciais galegos –

enquanto que as alusões a fidalgos e fidalgas que tinham arrendado ou queriam arrendar palcos foram mais numerosas- e precisamente sendo comentado a difícil compatibilidade do consumo do espetáculo com os seus trabalhos:

[...] y en medio de los perxxuicios que experimentava el publico [o público teatral] [...] , a Causa de la Constituzion del Pueblo Compuesta de oficiales militares y de ofizinas, Gentes de audiencia **yndividuos de Comercio** y otros Artesanos y Dependientes q no pueden Concurrir a ora tan intempestiva Sin avandono lamentable de sus empleos y obligaciones [...] [o carregado é nosso] (A.M.C. Gobierno. Libros de actas de acordos municipais. Ano 1771. 9 de Outubro. Anexos. Fólio 257reto. Cota: C-61).

A ausência de atrativo destes espetáculos para a burguesia comerciante era resultado da confluência de múltiplos fatores. Um deles, e que analisaremos em primeiro lugar, foi o caráter deficitário da formação cultural burguesa, especialmente na área artística e literária e das humanidades em geral.

A alta fidalguia teve maiores opções que a burguesia de aceder a uma formação erudita, mesmo se esta decorria exclusivamente no espaço doméstico, como acontecia com as mulheres fidalgas. Neste sentido, quanto maior fosse o capital simbólico da família e o capital económico, mais completa seria a formação das crianças e jovens fidalgos. Cumpre precisar que dentro da fidalguia existia uma notável quota de diversidade interna e fatores como os seus recursos económicos e a antiguidade e relevância da casa nobiliária determinariam a qualidade das bibliotecas ou até a ausência delas. A este respeito, o problema do analfabetismo estava escorado na população galega e muito presente no período estudado, especialmente no âmbito rural (a começos do século XIX 50% da sociedade galega era iletrada, não tinha capacidade para assinar como seu nome [Rey Castelao, 2007: 16], e até podia afetar alguns representantes da baixa fidalguia e burguesia, apesar deste fenómeno remitir num ritmo constante. Por outro lado, a capacidade letrada não assegurava a familiaridade com a consulta de obras ou a formação e posse livresca dos agentes das elites, pois, como aponta Rey Castelao (2007: 16) “sólo una minoría social sabía leer; en el seno de esta, otra minoría o poseía libros o tenía la posibilidad de consultar los que poseían otros, y sólo una tercera aún más reducida tuvo una práctica lectora habitual, lo que derivó en una producción intelectual escasa”; o que comportou, por seu turno, que o mercado do livro no Reino da Galiza fosse muito reduzido²⁸⁴. Estes desajustes não afetavam praticamente a realidade social do Reino da Galiza. Daniel Roche (1988: 86-87) detetou no mesmo período um índice relevante de analfabetismo nas camadas mais baixas da fidalguia francesa, ao tempo que e as percentagens de posse de livro por morada fidalga eram modestas, com 20% de residências nobiliárias que não tinham nenhum livro (Roche, 1988: 91-92). Apesar destas reservas, segundo Roche (1988: 86-87) era muitíssimo mais frequente que um agente nobre soubesse “lire, écrire, compter” do que qualquer outro agente não titulado, de aí que o capital cultural superior continuasse funcionando como um traço definidor do coletivo fidalgo a respeito doutros grupos sociais dominantes. A mesma reflexão parece ser válida para a sociedade galega setecentista, já que quando Rey Castelao (2007: 16) oferece os perfis mais habituais de leitores “heterodoxos, intelectuales y cultos” que se foram criando a finais do

²⁸⁴ Certifica o caráter restrito do mercado livresco na Galiza deste período o facto de que durante todo o século XVIII somente existissem impressores em Santiago de Compostela, aliás, que publicavam quase exclusivamente livro religioso, evidenciando a escassa margem de negócio pelo exíguo número de compradores. Porém, era mais habitualmente que as camadas elevadas encomendaram aquelas obras pelas quais estavam interessadas a mercaderes e tratantes que costumavam trazer edições realizadas em Madrid ou Salamanca e outros produtos para a sua venda. Por outro lado, a compra de livro não era a única via da fidalguia para se auto-fornecerem com livros, dado que geralmente estes chegavam de heranças e doações (Rey Castelao, 2007: 18-19).

século XVIII alude a “universitarios, letrados, clérigos, militares y marinos”. Todas estas figuras sócio-profissionais procediam tradicionalmente do grupo da fidalguia, mais especificamente da fidalguia religiosa e militar –esta última já assinalada como um dos coletivos melhor formados junto ao dos fidalgos eclesiásticos-. Paralelamente, as bibliotecas das ordens regulares galegas, especialmente daquelas congregações historicamente mais poderosas e de maior património económico, estavam bastante bem surtidas e algumas delas tinham a opção de empréstimo domiciliário dos livros, como a biblioteca da ordem bieita de “San Martín Pinario”. Rey Castela (2007: 32) assinalou os agentes eclesiásticos como os indivíduos que em sua maioria solicitaram empréstimos e ao lado destes aos “nobles titulados e ilustrados eminentes”, que geralmente pediam obras de tipo “ortodoxo”, principalmente de temática religiosa, em lógica com a natureza da biblioteca, e em menor medida de direito, filosofia e literatura.

Em definitivo, os representantes da fidalguia cumpriram um perfil mais inclinado para a erudição e a formação livresca do que os agentes burgueses do mesmo período. A este respeito, o estudo levado a cabo por Barreiro Mallón (1981: 473) sobre a posse do livro, que tem como fonte os protocolos notariais das elites compostelãs ofereceu os seguintes resultados por grupo social: em 50% dos testamentos da fidalguia é referida a presença de bibliotecas particulares, quanto à burguesia esta percentagem se reduz a 36% dos casos, aqueles em que se aludiu à posse de livros, em maior ou menor quantidade, enquanto nas camadas populares camponesas esta percentagem foi de zero, já que o pesquisador não encontrou, de acordo com a sua cala, nenhum livro citado. Porém, devido ao tamanho limitado da amostra o próprio Barreiro Mallón (1981: 473) adverte de que estes dados devem ser tomados com prudência, ao não descartar que “el factor suerte, el casuismo, influya muy ampliamente en los resultados”. Estes dados são referendados pela pesquisa realizada por Sampayo Seoane (1996: 15) dos protocolos notariais referidos a 90 casas corunhesas com bens inventariáveis percententes às elites comerciantes da cidade. Este estudo oferece cifras ainda mais modestas de posse de bibliotecas do que as encontradas nas moradas das elites compostelãs, pois somente 10% dos indivíduos inventariados, de procedência burguesa, dispunha de qualquer livro (Sampayo Seoane, 1996: 324). Nesta mesma linha Saavedra (2007a: 225) expõe que pelo menos nas casas da primeira nobreza, nos paços galegos mais emblemáticos, alguns desde o século XVIII, foi uma prática comum a reserva dumha estância específica para a biblioteca. Esta coleção de livros passava de geração a geração já que podia ser habitual que esta produção livresca se incluísse dentro do “vínculo” –as terras, as vivendas, os móveis, etc.-, em tanto “morgado”, portanto como bem inalienável -fora da casa- e indivisível, evitando com isto a perda ou a fragmentação da biblioteca familiar (Saavedra, 2007a: 225).

Levando em conta as temáticas presentes nas bibliotecas das elites galegas, podemos concluir que existia uma tendência mais acentuada na fidalguia a possuir obras de temática geral, que incluíam as doutrinas humanísticas. Saavedra detalha (2007a: 226) a partir do exame das coleções dalgumas destacadas casas fidalgas galegas, como a de Vista Alegre e as de Outarelo e de Oca, nas quais a cifra de livros se elevava em cada caso a uns 250 volumes, que os exemplares literários (produtos literários e em diferentes idiomas, destacando a presença do italiano) tinham nestas bibliotecas papeis um peso específico ao lado dos livros religiosos, de história e política. Enquanto que os pesquisadores que se detiveram no estudo das bibliotecas dos agentes burgueses, para além de assinalar que estas eram mais reduzidas, nelas primavam as obras de tipo técnico-científico antes do que as obras de temática literária, histórica ou filosófica, entre outras matérias. Eiras Roel (1981: 559), ao deter-se no exame do conjunto de livros do mercador compostelão Cayetano Rodríguez, que para este historiador pode resultar “representativa de los niveles de cultura de la burguesía mercantil”, explica que esta estava

composta de catorze exemplares, dos quais unha ampla maioría eran de temática relixiosa - oito deles- e dos seis restantes, catro volumes eran “obras relacionadas con el comercio y la profesión de mercader, como son un *Atlas* geográfico y una colección de mapas de las cinco partes del mundo, una *Descripción del mundo*, un tratado de *Comercio sueltos y en Cias* y una *Descripción general para escribir a todas las ciudades de España*” (Eiras Roel, 1981: 558-559). Alonso Álvarez (1999) realizou uns cálculos moi interesantes a partir dos datos brutos de Calvo Salgado sobre as bibliotecas corunhesas do período, que, afirmava, eran as consultadas polo empresariado comerciante da cidade. Conforme as súas tabelas, nas décadas iniciais do século XVIII –do 1700 até o 1739- as disciplinas de ciencias representaban só 15,6% nas bibliotecas corunhesas e, apesar disto, era a segunda materia máis representada nos libros conservados logo da literatura, que ocupaba 59,3% de todas as leituras, con grande diferenza a disciplina con maior peso. Nas décadas seguintes -do 1740 ao 1779- os libros de ciencias incrementaron a súa porcentaxe notablemente, crescendo até virar 29% dos libros existentes, continuando en segunda posición logo da ficción literaria e, significativamente, a economía política que ocupaba o último lugar en representación nas décadas precedentes, con 1,5% dos libros, nestas datas pasou a ser a terceira materia representada con 8,2%, superando por pouco os libros de temática relixiosa (8%). Esta tendencia intensificou-se na viragem do século XVIII para o século XIX –do 1780 até o 1820-, coincidindo con os anos de fundación do Real Consulado e da súa biblioteca, en 1785. Neste período a materia de ciencias pasou a disputar o primeiro lugar en concorrencia con os contidos literarios, con unha porcentaxe de 32,2%, só unhas décimas por baixo da porcentaxe de libros de ficción, que seguían constituindo 35,1% da biblioteca. Ao mesmo tempo, os libros de economía política pasáron a ocupar a terceira posición no ranking de representación, con 11,2%. Podemos concluir que existiu unha especialización progresiva da formación dos agentes burgueses orientada para as materias científico-técnicas, como demonstra que a presenza das leituras deste tipo non deixara de crecer. Assim sendo, o fondo original das bibliotecas corunhesas nas primeiras décadas, moi probablemente surtido polas elites fidalgas -ao ser un período previo á explosión do comercio colonial e á formación dunha burguesía enriquecida corunhesa con posicións no campo do poder- priorizaba as obras literarias. Esta preferéncia foi sendo corregida no tempo de emerxencia da burguesía, ao punto de, no período que nos ocupa, se equiparar practicamente en número os libros científicos con os libros de ficción e superando os segundos en porcentaxe, caso consideremos como dentro do dominio técnico os volumes de economía política e sejam somados aos de ciencias. Alonso Álvarez (1999) igualmente achou salientábel o crecemento das “obras técnico-instrumentais (ciencias, xeografía e dereito)” dentro dos intereses do grupo burgués e aínda lle valeu para atribuír transformacións ideolóxicas ligadas a este fenómeno, como a substitución progresiva dunha mentalidade tradicional polo abroglar dunha ideoloxía máis renovadora e progresista nos comerciantes corunheses²⁸⁵.

O conxunto destas análises demostrou que unha formación en artes e letras non era unha prioridade para as elites burguesas, non facía parte do seu *habitus* burgués, opostamente aos

²⁸⁵ "Se identificamos, como parece razoable, as lecturas relixiosas cunha ideoloxía máis tradicional e vencellada ao universo do absolutismo, as técnico-instrumentais (ciencias, xeografía e dereito) cos aspectos máis utilitarios e relacionados coa empresa mercantil e as de economía política cos elementos máis dinámicos e transformadores, deixando, nun punto neturo, as puramente literarias, teríamos -segundo os datos que nos proporciona a rigorosa investigación realizada por L. Calvo Salgado- que, durante os primeiros anos do século XVIII, existiría un predominio de obras literarias, técnicas e relixiosas (véxase o cadro 3), o que, dalgún xeito, sinala o predominio de mentalidades absolutistas. A proporción se iría corrixindo, ao longo da centura -como se indica no cadro 4-, onde, entre 1740 e 1779, minguarían, significativamente, as lecturas relixiosas e se incrementarían, pola contra, as de Economía política e científicas. Chegamos, así, aos primeiros anos do século XIX, onde destacan, en maior medida, a bibliografía técnica e literaria, unha tendencia á baixa dos libros relixiosos, que quedan relegados a lugares inferiores, e unha importante presenza da Economía política, froito lóxico dunha maduración ideolóxica, ao longo da anterior centuria, (cadro 5), e que amosa xa unha mentalidade renovadora e progresista" (Alonso Álvarez, 1999: 110).

requerimentos e predisposições assinaladas para a fidalguia. Os agentes burgueses não precisavam desta formação cultural para desempenhar com eficácia a sua atividade comercial, mas sim deviam contar com algumas noções técnicas imprescindíveis ou complementárias para atingir uma maior competitividade no seu negócio, que podiam assimilar a partir de obras especializadas, como as que detentava o burguês Cayetano Rodríguez ou as que eram custodiadas na biblioteca do Real Consulado, cada vez em maior número. A instrução fijo parte do *habitus* fidalgo em tanto era um recurso imprescindível para alicerçar as suas relações, a sua rede de sociabilidade através por exemplo da arte da conversa, tão importante, por exemplo, em atividades não assalariadas como a de serem damas de companhia dumha rainha ou dumha infanta ou a de conduzirem uma reunião de salom, que podiam materializar-se na obtenção de novos títulos nobiliários e distinção ou até postos políticos (Bello Vázquez, 2005). Este seria um processo em que o capital cultural funcionava como uma ferramenta auxiliadora de primeira ordem para uma ou um agente ganhar um maior capital político e económico para si próprio ou para outrem, como outro integrante da casa nobiliária. *Va de soi* que uma instrução mais profunda em letras e humanidades experimentada pela fidalguia, acrescentado à possível familiarização com o idioma italiano, preparava muitíssimo melhor a aquelas e aqueles que a recebiam para o consumo das funções teatrais e operáticas, pois, um maior conhecimento das peças teatrais e musicais e, com isto, uma maior capacidade de decodificação eram destrezas que ajudavam a construir o “gosto” pelos espetáculos públicos.

Noutra ordem de cousas, dado que a luta contra a ociosidade e a busca da máxima rentabilidade para os seus negócios eram questões prioritárias do *habitus* burguês, podemos conjecturar que nas primeiras décadas estudadas os agentes da burguesia citadina corunhesa e galega teriam preferido investir os seus tempos-livres na sua atividade comercial e empresarial, pois estes anos coincidem, aliás, com os de maior desenvolvimento do comércio colonial com América (Alonso Álvarez, 1986). Contudo, nos anos finais do século XVIII encontramos evidências dumha batalha iniciada pelo grupo burguês com o objetivo de conquistar determinados lugares distintivos nos coliseus galegos durante as encenações teatrais públicas. Nesta época a burguesia pôde reparar em que um investimento reduzido aos seus assuntos económicos – a estratégia de seguir concentrando todos os esforços e recursos na saúde dos seus negócios – podia limitar as suas expectativas de progresso social e político e este grupo pôde ter testado, como defendemos na segunda parte deste capítulo, um investimento em práticas culturais, a assistência ao teatro e à ópera a principal delas, como tentativa para melhorar as suas posições no campo do poder.

Portanto, *a priori* o grupo da burguesia urbana galega contara tradicionalmente com poucos incentivos dirigidos ao consumo das diversões públicas teatrais, dado o seu menor capital cultural, a menor familiarização com as encenações, etc., de modo que todos estes condicionantes, socialmente inscritos, não os predispunham a gostar e valorizar esta modalidade de lazer urbano; em síntese, a assistência ao teatro não era um comportamento inscrito no *habitus* burguês. De qualquer jeito, quando os integrantes da burguesia se interessaram por acudir a estas funções públicas, possivelmente por serem cientes do seu proveito, não apenas cultural – e todo parece apontar que isto não aconteceu nos primeiros anos, como indicavam as escassas referências a este coletivo –, estes encontraram travagens para aceder aos lugares de maior prestígio, os palcos, por estarem monopolizados, por uma lógica antiga, por uma série de famílias fidalgas urbanas, aparecendo então um novo empecilho vinculado à sua condição social. Respondem a esta frustração as queixas cada vez mais numerosas que nos primeiros anos de 1800 os agentes burgueses dirigiram à corporação corunhesa protestando por ficarem fora dos lugares de distinção que representava a zona dos “aposentos” (sirva de exemplo a reclamação do comerciante de origem francesa Juan Francisco

Barrié: A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamações feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39). Ainda que trataremos esta questom com maior delonga, dado o seu interesse para o nosso objeto, podemos avançar que a tramitação das rendas dos palcos era as mais das vezes realizada pessoalmente, em contextos informais ou irregulares –fora da instituição municipal-, o que colocava às elites fidalgas numha melhor posição para optar a estes lugares dado o seu maior capital –como grupo- social, político e simbólico. Privados os agentes burgueses do seu ingresso às zonas do teatro simbolicamente mais distinguidas, estes podiam adquirir os bilhetes que eram vendidos diariamente –nas lunetas, na cazuela, no que respeita às mulheres burguesas, ou nos bancos do pátio-, apesar de que a ocupação destes lugares nom devolveria tantos benefícios simbólicos como ficar noutros espaços internos e sentarem no espaço da plateia até poderia resultar contraproduzente, comportando a perda de parte do seu capital simbólico derivado do seu sucesso nos negócios. De aí que a única opção estratégica para a burguesia enriquecida fosse esperar que se dessem as circunstâncias oportunas para poder competir explicitamente por concorrer aos mesmos lugares de distinção nas casas de comédias públicas, nom dando-se esta possibilidade até os primeiros anos do 1800. Repare-se como todos os processos analisados referidos à burguesia (a acumulação de postos centrais de poder nos governos municipais, a obtenção de títulos nobiliários, o ganho de autonomia quanto à votação e outras decisons teatrais, etc.) eclosionárom na viragem entre o século XVIII e o século XIX, o que vai de mans dadas com as transformações políticas que aceleram o final do Antigo Regime e a assunção progressiva das teses liberais, que tomárom a categoria de norma jurídica em 1812.

6.2.2. Mecanismos de legitimação simbólica dos grupos sociais dominantes na atividade teatral

O ponto anterior sobre a política teatral municipal dos grupos sociais dominantes permite-nos saber quais as medidas, mais ou menos arriscadas, aplicadas por cada grupo para a consolidação da oferta estável do espetáculo teatral. Abordamos primeiro esta questom porque o beneplácito político era o requerimento imprescindível para a estabilização da atividade teatral e para esta assumir diversas funções (simbólicas) de que beneficiárom os vários grupos sociais dominantes atuantes no Ferrol e na Corunha. O estudo dos mecanismos específicos de legitimação simbólica de cada um dos grupos sociais dominantes na Galiza urbana –fidalguia e burguesia- será o objeto deste sub-capítulo. Repararemos em duas vias de captação de capital simbólico a partir da atividade teatral para os representantes da fidalguia e da burguesia, de que usufruírom diferentemente dependendo do seu habitus e do seu ‘espaço dos possíveis’: a) a experiência do consumo teatral, em que o sucesso da transferência simbólica dependia em mui alto grau do lugar específico ocupado durante a performance da assistência teatral; e b) as ações de mecenato teatral, em outras palavras, todas aquelas iniciativas dirigidas a consolidar ou aumentar o volume de oferta teatral a partir da doação de capital económico ou da mobilização de capital social e simbólico.

6.2.2.1. O consumo teatral

No interior das casas de comédias públicas era ativado, durante as funções teatrais, um poderoso processo de troca de capital simbólico com resultados desiguais em função do lugar concreto em que sentavam os espetadores alvo desta potencial transferência. A capacidade de

ganhar capital simbólico dependia das características do assento, nomeadamente em função dumha série de variáveis, em várias ocasiões aludidas, que dotariam de maior capacidade distintiva aos seus ocupantes ou restariam distinção (a posição física do assento –central, marginal, visível, etc.-, a confortabilidade, a ornamentação e o luxo, a proximidade com outros espetadores com alto capital simbólico ou não, o preço do bilhete, etc. –remetemos para o capítulo quinto em que estas questões foram estudadas de forma mais profunda-). Atendendo a estes parâmetros, o lugar mais distinguido tanto nos coliseus galegos quanto nos europeus, ao seguirem todos o modelo referencial na altura dos teatros à italiana, para assistir às peças de ópera e teatro era o palco.

A apropriação dumha obra de arte –que era um tipo de ‘objeto simbólico’- ou umha forma exclusiva de consumo cultural podia dotar ao agente beneficiário dum relativo capital simbólico ao funcionar como umha ‘prática distintiva’, como se observa na apropriação dum determinado ‘objeto simbólico com suporte material’, o que acontece com a pintura, exemplifica Bourdieu (1979: 318). A possibilidade que umhas poucas e uns poucos tinham possuir um palco –ainda que esta apropriação tivesse data de caducidade, geralmente a vigência dumha temporada teatral- repetia em boa medida a mesma estratégia de distinção ativada na compra dumha obra artística. Não sendo um objeto artístico, sim era um objeto simbólico porque transmitia umha mensagem de exclusividade (lembramos que o seu acesso era o mais difícil de conseguir, tanto em termos económicos –preço do bilhete e do aluguel- quanto sociais e políticos –necessidade de contactos e dumha posição social distinguida-). Complementariamente, funcionava como a porta para o gozo artístico do consumo, tratando-se dum consumo elevado porque requeria dumha série de recursos culturais e simbólicos para “saber gostar” e pagar esse preço para consumi-los com regularidade graças à reserva do camarote, todo o qual constituía mais um signo de distinção.

Durante o século XVIII foram executadas diferentes reformas arquitetónicas na maioria dos coliseus públicos europeus que traduziram formalmente nos prédios esta procura de distinção para os espetadores das zonas distinguidas, facilitando que com algumas mudanças dos interiores a operação de assimilação de capital simbólico fosse otimizada. Os novos desenhos do arquiteto teatral Charles-Nicolas Cochin indagaram na melhora das condições de inter-visibilidade e de possível interação entre os espetadores:

Cochin’s project moves away from the rigidity of these designs by establishing a triple effect of transparency: from actor to spectator, from spectator to actor, and from spectator to spectator. Those seated in the loges would be interconnected with the operatic representation, both as subjects and objects of spectacle (Thomas, 1995: 58).

A prova de que estes aspetos não resultavam irrelevantes para os grupos das elites está em que estas inovações foram seguidas com interesse por determinados agentes da nobreza, mesmo tentando influir nelas. O Marquês de Marigny, responsável do cargo de diretor dos *Bâtiments du Roi*, discutiu na sua correspondência com o arquiteto Jacques-Germain Soufflot os detalhes da construção do novo edifício teatral parisiense, da nova “Comédie-Française”, pedindo a agilização da obra e até realizando algumas sugestões específicas sobre a sua arquitetura (Camp, 2009: 498).

Contra o final do século, os tratados de arquitetura teatral continuaram fazendo referência ao objetivo da inter-visibilidade na configuração interna das salas, porém ganhou força umha nova prioridade arquitetónica, a procura dumha maior qualidade na visão do espetáculo. Todos os esforços dos arquitetos passaram a estar centrados na transformação das salas teatrais em

espaços para um consumo ideal do espetáculo, priorizando a audição e a visão das peças teatrais, graças aos últimos avanços em física e ótica:

Theatre architects assimilated spectatorial function, gradually refining an ideal, sensory spectatorial act and translating it into a spatial architectonics. Plans, treatises and public letters suggest that, between 1748 and 1784, three distinct features emerged in the recommendations of architects and amateurs interested in theatre design. First, while the demand for intervisibility among spectators remained active throughout this period, it ceded priority to a desire for the spectator's unencumbered visual embrace of the entire proscenium frame (Camp, 2009: 496).

Como expressa Camp, o resultado da imposição desta nova tendência que priorizava as condições ótimas de visionado e audição levou a que se fosse relegando a miséria da intervisibilidade do público e a transferência dumha mensagem simbólica entre os espetadores devido a que diferentes teóricos e arquitetos “complained about the division that the loges and their décor inflicted upon the unity of the theatrical space” (Thomas, 1995: 57). Os arquitetos observaram como a garantia da distinção formal entre os espetadores com numerosas divisões e elementos decorativos ampulosos para o público mais elevado prejudicava a transmissão limpa do som e a visão das peças. Mas, do outro lado, o público da alta nobreza, e nomeadamente as damas da nobreza, que usufruíam os lugares mais distinguidos ficaram preocupadas com esta transformação das prioridades e com uma possível perda dos seus signos diferenciais. Thomas (1995: 57) cita um trecho do ensaio do arquiteto teatral setecentista Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale* (1782), muito revelador em que este arquiteto é completamente ciente de que este tipo de distinções não eram apenas materiais mas cumpriam uma função simbólica, conetadas como estavam a “our manners, to our social practices, to our morals”, resultando insubstituíveis para as espetadoras de condição social mais elevada:

The Ancients had imagined disposing seats in an amphitheater with rows of tiered seats, but this disposition, as we have remarked, seems too contrary to our manners, to our social practices, to our morals Women, long accustomed to being the principal ornament of [the theater], would not be done justice on these tiered seats, on which they would appear isolated and jumbled together.

Estas espetadoras de nenhuma maneira aceitariam estar confundidas com os assistentes doutras condições sociais no mesmo espaço físico, sentadas em modestas cadeiras escalonadas sem nenhum artifício, soluções em que alguns arquitetos pensaram como a melhor forma de privilegiar o desfrute do espetáculo no cenário. Estas soluções, como a explicada, não cumpriam nenhum dos parâmetros diferenciais referidos (altura e centralidade do lugar, espaço isolado, decorado com elementos distinguidos, etc.) que sustentavam a operação de transmissão de capital simbólico, que passava a estar anulada. Em consequência, conclui Thomas (1995: 57) “social habits, however, made certain unavoidable requirements on the design of the *salle* [j]”, algo do qual apesar das novidades parecia estar ciente o arquiteto Cochin, procurando acomodar-se a elas. Cochin procurou que as inovações dos seus projetos não obstruíssem a inter-visibilidade e a inter-comunicação entre os espetadores (Thomas, 1995: 57) e mais ainda incluiu corretivos nos seus planos para salvaguardar as distinções entre os lugares, estabelecendo a garantia em favor destas damas nobres de ‘serem vistas’ diferencialmente, algo sobre o qual ele próprio reflexionou: “The design would eliminate the *volière* effect of stacked boxes and, as Cochin noted, would allow for “a smaller number of women to sufficiently ornament the spectacle” who could “see and be seen” more easily

(*Lettres*, 26.27, 34)” (Thomas, 1995: 57). Os arquitetos espanhóis do período parecem ser também realistas quanto às funções que desempenhava a performance da assistência teatral e que superavam a função de consumo artístico. O estudioso da arquitetura teatral Soraluze Blond (1988: 28) localizou uma digressão dum arquiteto da Academia de Bellas Artes de San Fernando, segundo a qual interpreta este pesquisador “las dos premisas de audición y visión, quedan relegadas a un segundo plano”, pois, como reconhece este arquiteto, a interação social era um dos maiores incentivos dos representantes das elites para acudirem ao coliseu:

Así lo comenta años después, un arquitecto miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando: «La costumbre que en Italia tienen las damas de recibir en sus 'palcos, las visitas y aún de tener tertulia y juego, ha impedido que no se generalizase más en aquel país el sistema adoptado en Francia, muchos años ha, de suprimir la división que los constituye, haciéndolos a manera de un balcón o galería corrida, cuyo sistema va adoptándose poco a poco, porque además del mal efecto que produce aquella repetición monótona de mezquinas celdillas, con la grandiosidad del anfiteatro, impiden la circulación del sonido y cortan en muchos puntos la visual».

Esta reflexão do período centrava-se mais em assinalar a sociabilidade como um elemento condicionante do desenho arquitetónico, porém o próprio testemunho refere que o novo sistema francês incorporava uma fila de camarotes ou galerias sem separação individual, portanto sem ser diferenciado cada palco familiar. Fica confirmado o anseio não apenas de desfrutar do espetáculo teatral mas de enviar a mensagem como espetador do capital simbólico de que se gozava e desejava blindar ou aspirava a ser ganho.

O consumo teatral das elites urbanas galegas

A forma mais frequente de consumo teatral por parte da alta fidalguia consistiu na apropriação dos lugares interiores mais privilegiados dos coliseus públicos, os palcos. Estes eram alugados para toda a temporada teatral e neles, como explica o poeta britânico Robert Southey (1797, Letter II: 10) que visitou a Corunha, só era permitido o acesso aos amigos do agente arrendador ou aos integrantes da sua família, pois, como explicita o mesmo Southey, era frequente que se organizassem reuniões familiares. Esta forma de assistência acomodava-se muito bem à estrutura e práticas das e dos agentes fidalgos, que podiam inscrever-se como arrendadores e logo ir alternando no camarote diferentes integrantes da mesma família e linhagem. Precisamente esta vinculação dos palcos a representantes do grupo da alta fidalguia fica demonstrada num documento primário de grande valor do arquivo corunhês: uma reclamação do empresário burguês Juan Francisco Barrié quanto à adjudicação dos palcos permite-nos aceder à listagem de arrendatárias e arrendatários dos camarotes durante a temporada de 1800. Devido à relevância do documento para obter informação a propósito da distribuição de género –como foi analisado-, de grupo social e o reconhecimento da identidade dos integrantes dos palcos, transcrevemos na íntegra, a seguir, a listagem encontrada:

Palcos de 1ª Clase

- Núm. 1 e 2: Yllustrísimo señor Presidente
- Núm. 3: Señor Comandante Hermosilla
- Núm. 4: Señora de Belasco
- Núm. 5: Señora de Tavanera
- Núm. 6: Mr. Olanier

[números 7, 8 e 9]: Publico [*reservado para o aluguel livre no dia da funçom]

Núm. 10: señor Arquitecto

[números 11 e 12]: Publico [*reservado para o aluguel livre no dia da funçom]

Núm. 13: Señora Lagoaner Becerra

Núm. 14: Señora Marquesa de Biance

Núm. 15: Señor Gobernador

Núm. 16: Señora de España

Núm. 17: Señor Correxidor

Núm. 18: Señor Yntendente

Núm. 19: Señor Viceconsul Lagoaner

Núm. 20: Señora de Penela

Núm. 21: Señora doña Angustia

Núm. 22: Señora de Pol

Núm. 23: Señora de Rios Coronel de Artilleria

Núm. 24: Señor de Medina

Núm. 25: [*nome riscado e ilegível]

Núm. 26: Señora de Arce

Núm. 27: Señora de Badia

Núm. 28: Señor Moscoso

Núm. 29: Señora Consula de francia

Núm. 30: señor don Fernando Freyre

Núm. 31: Señor Contador de Exercito

Núm. 32: Señor Loresecha

Núm. 33: Señor de Clavijo

(A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamacións feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39).

Umha série de marcas permitem-nos identificar o importante peso da fidalguia entre a listagem de usufrutuários dos palcos do coliseu corunhês: quer a própria especificação do título nobliário (por exemplo, a “Señora Marquesa de Biance”); quer o tratamento com “don” e “doña”, que identificava os agentes titulados; quer a expressom do cargo político ocupado por um agente ou polo marido da arrendatária, sendo que os postos superiores das seguintes instituições –que figuravam na listagem de camarotes- estavam reservadas exclusivamente a agentes da alta fidalguia (presidente da Real Audiencia, comandante, governador, intendente, corregedor, cónsul e vice-cónsul, contador do Exército, etc). A partir da análise destas marcas, assim como da identificação dos nomes das agentes e dos agentes podemos afirmar que a fidalguia é claramente o grupo social mais representado nesta listagem.

Abordando em primeiro lugar as e os agentes locatários sem cargos políticos explicitados neste registro, encontramos no palco 14 umha agente com titulação fidalga explícita a “Señora Marquesa de Biance”. É altamente provável que esta agente se correspondesse com Ana Ramona Saavedra e Suárez de Deza, XII Marquesa de Viance, derradeira em detentar o marquesado por morrer em 1815 solteira e sem descendência. Dous camarotes mais adiante, no número 16, figura como rendista a “Señora de España”, que mui provavelmente se correspondia com a esposa de Antonio María Osorio y España. Nom podendo saber a identidade concreta desta mulher, é mui possível que se adscrivesse à alta fidalguia corunhesa porque o seu marido

fora classificado nos *Almanak mercantil...* do 1800, do 1802 e do 1808 dentro do grupo dos "caballeros hacendados". Além disto, a família dos "Osorio", dum lado, e a dos "España", do outro, som apontadas por Tarrío (1998: 140-142) como membros da fidalguia mais distinguida da Corunha. Por último, este agente teve ainda responsabilidades na câmara municipal corunhesa como regedor bienal em 1791 e em 1795 –nesse ano também foi comissário teatral– destacando com outros integrantes da alta fidalguia pela sua defesa recorrente das companhias de italianos (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*), encaixando com isto a posse por temporada dum palco a cargo da sua mulher. O palco número 20 é atribuído à “Señora de Penela”. Esta agente nomeada a partir do seu título correspondia a todas as luzes com María Pastoriza Varela Sarmiento, que era naquela altura a herdeira e titular da “Casa da Penela” e da casa de Anceis e de Fontán. O número 22 corresponde a outra dama fidalga, à “Señora de Pol”. A partir do exame da documentação do período parece bastante fatível ligar a sua identidade à de “Ignacio de Berea y Pol”, agente da alta fidalguia corunhesa que foi registrado dentro dos “Caballeros hacendados” do *Almanak mercantil...* de 1800, sendo esposa deste agente mas sem podermos desvendar o seu nome e apelidos. No número 23 figurava a “Señora de Ríos”, que com elevadas provabilidades foi a esposa de Vicente Gutiérrez de los Ríos y Gálvez. Nom conseguimos desvendar a identidade desta dama mas sim a do seu marido, que pertencia ao coletivo militar, como coronel de artilharia e possuía o título de terceiro Marqués de las Escalonias (Cruz Casado, 2011). No palco 26 encontramos outra dama da alta fidalguia corunhesa, a “Señora de Arce”. Após a consulta da bibliografia secundária, inferimos que esta senhora poderia ser com altas chances María Salomé Burriel Montemayor y Sandoval, nascida na Corunha em 1773 e mulher de José María de Arce Calderón de la Barca, militar da alta fidalguia, tendo sido o pai deste agente advogado da Real Audiencia del Reino de Galicia e chegando este a ser posteriormente intendente honorário do Exército e cavaleiro da Ordem de Carlos III (De Cadenas y Vicent, 1993: 162). No que respeita a María Salomé Burriel Montemayor, esta agente acumulara por méritos próprios um notável capital simbólico antes do seu casamento em 1779 com José María de Arce, ao ser ela descendente dumha família da mais alta nobreza (o seu pai, Pedro-Andrés Burriel, originário da Corunha, fora presidente da Chanceteria de Valladolid) e ter sido camareira-mor da rainha (De Cadenas y Vicent, 1993: 162). Dous palcos mais adiante, no número 28, voltamos encontrar um agente mui provavelmente da alta fidalguia o “Señor Moscoso”. Este agente poderia ser o antigo corregedor, que esteve no cargo até o ano de 1779, Pedro Moscoso y Figueroa, porque era habitual que os agentes políticos locais acudissem a este espetáculo, bem por responsabilidades políticas como por próprio gosto, como se deriva da análise dos livros de acordos. Contodo, devemos conceder que “Moscoso” é um apelido frequente no coletivo fidalgo e temos localizado vários agentes assi apelidados nos expedientes de fidalguia da cidade corunhesa (A.M.C. *Población. Expedientes de hidalguía*). No número 30 aparece um “señor don Fernando Freyre”, em que o tratamento de dom é revelador da sua titulação nobiliária. Com efeito, este agente ao aparecer enunciado com o nome e o apelido é mais facilmente reconhecível e pode ser identificado com Fernando Eliseo Freire de Andrade. A sua trajetória e adscrição social tem sido já apresentada e pode resumir-se em pertencer à alta fidalguia corunhesa (A.M.C. *Población. Expedientes de hidalguía*; Tarrío, 1998: 140-142) e detentar um regimento perpétuo na câmara corunhesa e a distinção de alferes maior no concelho e de ter realizado as funções de corregedor interino a partir de 1785 (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*). No seguinte camarote, o número 32, figura o “Señor Loresecha” que podemos identificar com Juan de Loresecha, integrante da fidalguia como ouvidor da Real Audiência do Reino porque esta descrição está inserida no próprio expediente em que foi publicada a presente listagem devido a que foi um dos danificados na repartição original dos palcos

(A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamações feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39). Por último, existem muitas possibilidades de que o agente que ocupou o palco número 33 fosse um agente da fidalguia militar, apesar de nom aparecer com a sua graduação militar. No registro figura como “Señor de Clavijo” e mui provavelmente se tratava de Rafael Clavijo y Socas, brigadier residente na Corunha e inspetor geral de postas marítimas, quem foi escolhido em 1799, polo ministro para ser o anfitriom do científico e explorador Alexander von Humboldt (Yebra Martul-Ortega, 1999: 13).

Em último lugar, devemos fazer referência a alguns arrendatários cuja identificação foi especialmente problemática em boa medida porque foi citado apenas um nome ou um apelido da pessoa em questom, apesar do qual existem indícios em todos os casos da sua vinculação com a fidalguia. Dado que temos um registro mais completo dos comerciantes em ativo na Corunha, graças aos almanaques mercantis do período abordado, é mais fatível que as seguintes identidades desconhecidas se correspondam com agentes fidalgos e fidalgas. Por exemplo, o palco número 4, um dos principais, cuja descrição do locatário figura laconicamente com um “Señora de Belasco”. Atendendo à relevância da posição ocupada, pensamos que este palco bem poderia pertencer a María Lorenza de los Ríos y Loyo, marquesa de Fuerte-Híjar, que era a mulher do fidalgo Luis de los Ríos y Velasco, quem foi alcalde maior na Real Audiencia del Reino de Galicia desde 1779 (Díaz Saiz, 2000). Coloca dúvidas nesta interpretação o facto de o agente Luis de los Ríos y Velasco ter ganho somente dous anos mais tarde umha vaga de ouvidor na Chancillería de Valladolid e ter mudado a sua morada para esta nova cidade, presumivelmente com a sua mulher, que aparece ali situada alguns anos mais tarde, resultando difícil que em 1800 continuasse residindo na Corunha (Díaz Saiz, 2000). Portanto, nom podemos atribuir de jeito certo esta identidade, apesar de existirem indícios de que a condição social da arrendatária era nobre. Mais um caso obscuro foi o de “Monsieur Olanier”, palco número 6, pois sobre este agente nom encontramos nengumha informação precisa. Tam só é sabido através do seu apelido que a sua procedência era francesa, porém, nom temos encontrado nas fontes primárias nem secundárias informação sobre este agente, tampouco entre as listagens de comerciantes, que resultava *a priori* o mais provável tratando-se dum agente francês. O camarote número 21 foi dedicado a umha misteriosa “Señora doña Angustia”, da qual com tam exíguos dados é impossível saber a sua identidade. Poderia ser a “María Angustias Osorio” que é citada por Tarrío (1998: 143) como umha das principais damas da velha fidalguia corunhesa que casa em 1792 com o artilheiro José Losada Mandiá, ou qualquer outra mulher da fidalguia -pois merecia tratamento de dona- que levava por nome Angustia ou Angustias. No “aposenso” 24 aparece inscrito o “Señor de Medina”. Nom temos informação veraz sobre a sua identidade, sabemos unicamente que era um agente da fidalguia polo tratamento de senhor e a preposição “de” que precediam geralmente os apelidos da fidalguia. Pudo tratar-se do agente Alejandro Gutiérrez de Rubalcava y Medina, fidalgo natural de Cartagena e tenente de fragata, que casa na Corunha com Ana Casal Varela Lamas Segade (Tarrío, 1998: 150). Um elemento a favor desta tese era a sua pertença ao coletivo do Exército proclive à assistência a esta forma de lazer, contodo, esta atribuição apresenta muitas dúvidas pola escassa informação sobre o nome, sendo, aliás, um apelido relativamente frequente na fidalguia.

Dentro do grupo da fidalguia, os representantes da alta hierarquia militar ou os agentes políticos com competências na área militar eram umha percentagem relevante dos assistentes às funções teatrais e operáticas e nos lugares de maior distinção, como eram os “aposentos”. Todos eles temem em comum ser apresentados na listagem dos palcos a partir do seu cargo político ou militar. O palco número 1, o que detentava maior capital simbólico, estava destinado

para a figura do Presidente da Real Audiencia del Reino de Galicia, como é assinalado no documento administrativo “Núm. 1 e 2: Yllustrísimo señor Presidente”. Porém, o facto de se referir neste documento municipal a dous camarotes, número 1 e número 2, fai pensar em que possivelmente o palco número 2 se correspondesse com o palco para as autoridades municipais, que noutras ocasiões noutros documentos administrativos é aludido como “o palco da cidade”. Este último também era um dos palcos mais importantes em termos de demonstração de capital simbólico e no caso do Ferrol, por nom ter a representação dos cargos institucionais da Real Audiência, era, fora de toda dúvida, o lugar mais prestigiado do coliseu. Vizinho a ele, e portanto recebendo réditos simbólicos por esta condição, situava-se o palco número 3, que estava ao cargo do “Señor Comandante Hermosilla”, quer dizer-se, o comandante militar e engenheiro Miguel de Hermosilla, agente relevante na Corunha que se ocupara de realizar umha proposta de reforma para o farol de Hércules (Vigo Trasancos, 2007: 256). Do mesmo jeito o palco número 15 estava reservado para o Governador do Reino de Galicia. A este respeito a documentação administrativa corunhesa esclareceu ao abrigo dumha reclamação do Comandante geral das Armas que nas circunstâncias em que este último nom integrasse as funções de Presidente da Real Audiência, entom o Comandante geral nom poderia sentar no palco do Presidente (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1778. 9 de Abril. Fólio 45frente. Cota: C-66). Esta situação é aplicável para o cargo do Governador, de aí que este ocupe um palco autónomo, o número 15, e nom o palco número 1 destinado ao Presidente da Real Audiência. Por último, com o camarote número 31 aparece mais umha vez referido um agente unicamente polo cargo militar que ocupava, o “Señor Contador de Exercito”. Tivérom umha presença relevante outros cargos políticos superiores, que também figuravam referenciados polos seus cargos e igualmente pertenciam à alta fidalguia, requisito derivado dos postos que ocupavam. É o caso do palco número 17 atribuído ao “Señor Correxidor” da Corunha e o palco número 18 ao “Señor Yntendente” da mesma cidade. No que respeita ao palco número 29 figura o cargo diplomático de “Señora Consula de francia”. Apesar do título aparecer na sua fórmula em feminino, eram os homens os que detentavam este tipo de cargo político de forma hegemónica, de aí que possivelmente fgesse relação à mulher –cuja identidade desconhecemos– do cónsul francês, que naquele período era Joseph Aillaud (veja-se o *Almanak mercantil...* de 1803).

Apesar do ascenso económico da burguesia e da conquista de posições de poder, o grupo da burguesia comerciante ocupava em 1800 umha percentagem reduzida dos lugares mais destacados do coliseu. Estes som alguns agentes que conseguimos identificar como integrantes da burguesia corunhesa. O palco número 5 tinha umha breve nota em que se atribuía sucintamente do seguinte jeito à identidade da arrendatária: “Núm. 5: Señora de Tavanera”, que se correspondia com Ángela Durango Iglesias, casada com Manuel Díez Tavanera e procedente como este da mesma vila de Palencia (Villaviudas), da outra família importante da vila dedicada ao comércio, os Durango (Estrada Nériá, 2015). Lembremos que Manuel Díez Tavanera nom era um pequeno comerciante qualquer, era um dos agentes comerciantes mais destacados da Corunha –como importador de produtos, armador e dono dumha empresa de seguros para o mercado colonial, como foi exposto no estudo da sua trajetória– e que, de modo revelador, nunca chegou a solicitar o reconhecimento de nobreza à Chancelaria de Valladolid, portanto, nom abandonou e reivindicou sempre as suas origens burguesas familiares. O palco número 10 era arrendado por um tal “señor Arquitecto” sem ser explicitado nengum nome e apelido. Contodo, a partir da simples referência à sua profissão podemos saber que se dedicava a umha profissão liberal e que, em consequência, podia ser vinculado ao grupo da burguesia. Pulando até o camarote número 19 encontramos a figura do “Señor Viceconsul Lagoaner” como arrendatário deste lugar. Estamos perante o agente comerciante Michel Lagoanère, de origem francesa, que

dirigiu umha fábrica de lenços pintados em Cecebre, a dez quilómetros da Corunha (González López, 1977: 82), portanto adscrito ao coletivo burguês da cidade. Durante a visita de John Adams ao Reino em 1779 exerceu a função de anfitrião e assessor deste mandatário na viagem que queria empreender a França e nos seus escritos foi descrito como um “american agent” ao serviço da inteligência norte-americana no tempo da guerra da Independência, atendendo aos corsários e barcos de guerra desta nacionalidade (González López, 1977: 82-83). Após esta etapa em que colaborou com os interesses dos Estados Unidos, no 1800 ocupava a função de vice-cônsul da França (consulte-se o *Almanak mercantil...* de 1797, 1799 e 1800), ainda que em 1803 herdou este cargo José Becerra (*Almanak mercantil...* de 1803) e anos mais tarde Juan Francisco Barrié (*Almanak mercantil...* de 1808). Aliás, no palco número 13 encontramos novamente o apelido “Lagoaner” mas esta vez fazendo referência à sua mulher, cuja identidade desconhecemos, e que não partilhava camarote com o seu marido –quem, lembremos, ocupava o número 19-. Ainda resultando confuso como foi enunciada a titularidade do palco, ao nome da “Señora Lagoaner Becerra”, julgamos que possivelmente fizesse referência a outra dama que também o arrendava, a mulher doutro agente do comércio, José Becerra (*Almanak mercantil...* de 1799 e 1802) que naquele momento era o agente consular dos Estados Unidos (*Almanak mercantil...* de 1799, 100 e 1802). Contribui para esta ideia que os seus maridos, assentados no setor empresarial, estiveram associados nos seus negócios (veja-se *Almanak mercantil...* de 1803, onde figuram como “D. Joseph Becerra Lagoanere y Compañía” detalhando essa união empresarial) e que tivessem outros vínculos ou traços comuns, como serem os “expertos en idiomas” da cidade, como assinala Barreiro Fernández (1999: 43). Ainda desconhecendo a identidade destas duas senhoras e portanto a sua adscrição social, era muito habitual, conforme o *habitus* burguês, que como consortes de dois comerciantes elas também procedessem de famílias burguesas e o facto de assistirem juntas à diversão teatral não deixa de evidenciar as práticas solidárias e endogâmicas do coletivo da burguesia. Em último lugar, com não poucas dúvidas podemos conjecturar que o palco número 27, intitulado “Señora de Badia”, podia corresponder com o da esposa –de nome não registrado- dum importante navieiro, Martín Badía, registrado com este título nos *Almanak mercantil...* de 1799 e 1800. Não encontramos o apelido Badía ligado a nenhuma família nobre conhecida e, aliás, a origem catalã deste apelido pode encorajar a sua interpretação dentro do coletivo da burguesia comerciante, composta por uma importante percentagem de empresários catalães. Porém, desconhecemos o nome da sua mulher e se as suas origens também eram burguesas.

Em definitivo, dos 33 “apostos” que configuravam o coliseu da Corunha, 27 deles estiveram distribuídos entre agentes dos quais eram citados os seus apelidos ou cargos políticos e militares (o palco número 25 fora atribuído a um agente com nome riscado e totalmente ilegível e os cinco camarotes restantes –os números 7, 8, 9, 11 e 12- ficaram livres, reservados para o seu aluguel no dia da função), podendo ser inferida a adscrição social destes agentes com maior ou menor segurança em função de cada caso. Da relação de 27 palcos identificáveis apenas encontramos o nome de agentes burgueses em 4 desses palcos, em consequência no ano de 1800 os e as agentes burguesas foram só 14,8% dos locatários para toda a temporada teatral. Esta é uma percentagem insignificante e reveladora, embora seja aplicado a um único ano teatral, das grandes dificuldades que devia encarar a burguesia para aceder ao consumo teatral e operático nas mesmas condições que a fidalguia. Em troca parece oportuno ressaltar que 85% restante de arrendatários estivessem associados à fidalguia, notando, contudo, que em 4 casos tivemos sérias dúvidas para atribuir a sua identidade, e se os restantes, então obtemos que 70,2% dos contratos de palcos foram realizados para agentes da fidalguia. Também é interessante reparar em que desses 70,2% de fidalgos e fidalgas 7 palcos foram reservados sem nenhum género de dúvidas para agentes que de modo direto ou indireto –por exemplo, tratando-

se das esposas de altos cargos militares- estavam ligadas ao Exército, de jeito que algo mais dum terço dos palcos da fidalguia –em particular 36,8%- estavam ocupados por agentes relacionados com a esfera militar.

Por último, as mulheres também representáram um setor mui importante do público dos lugares mais distinguidos, tanto no grupo da fidalguia quanto no da burguesia. Assim sendo, dos 27 palcos com titulares reconhecíveis 12 “aposentos” estavam, fora de toda dúvida, atribuídos a mulheres, do que resulta umha percentagem de 44, 4%, quer dizer-se, acedêrom a perto da metade dos palcos. Esta é umha representação pouco desdenhável para um tempo em que as mulheres estavam fora dos postos de poder em instituições e, em geral, de posições centrais visíveis, conquistando aqui, no entanto, o seu direito a acudir regularmente às funções públicas e desde posições de grande visibilidade. À luz deste testemunho também podemos assinalar que se fora atenuando a alegada hegemonia masculina no público, que lamentara John Adams logo da experiência na única função operática a que assistiu no Reino da Galiza, no Ferrol de 1779 (Adams, 1973 [1779]: 247-248).

Os dados sobre o arrendamento efetivo dos palcos numha temporada teatral mostráram a preponderância da fidalguia corunhesa na obtenção dos lugares que maior capital simbólico ofereciam aos seus ocupantes. Em troca, a representação da burguesia nos palcos era a todas as luzes minoritária e parece lógico inferir, conforme o analisado no capítulo 6.1. sobre o diferencial capital simbólico da fidalguia por causa do seu privilégio de sangue, que a percentagem pudesse ser muito menor para o grupo burguês nas décadas de 1770, 1780 e 1790, ainda nom tendo achado um documento de aluguel parecido ao anterior e por isso sem poder demonstrar isto de jeito empírico. Infelizmente nom podemos aceder a dados tam precisos para o caso ferrolâm, o que, em boa medida, possivelmente foi consequência da diferente forma de gestom do teatro. Na Corunha a propriedade do coliseu era pública, pertencia completamente ao concelho, o que explica que se tivesse deixado rasto documental nos papéis municipais, quanto menos parcialmente, do processo de atribuição dos palcos a determinados agentes com nome e apelidos e, sobretudo, nas situações de conflito pola posse destes palcos. Mas no Ferrol o teatro era propriedade do comerciante Ventura Taxonera, sendo que é presumível que todas as transações da gestom dos lugares e dos espetadores a quem iam destinados fossem registradas nos papéis pessoais de Taxonera ou simplesmente de modo oral ao ser tratadas informalmente, o que aponta mais umha vez para o défice documental que afetava à prática teatral na cidade departamental. Mais um exemplo mais pontual que se pode colocar foi o dado tirado dum informe municipal dos bens públicos do corregedor da Corunha, o Marquês de Piedra Buena, e neles, para além da sua casa, da chave do arquivo e da chave da arca do depósito de caudais públicos, figura a chave dum dos palcos do coliseu e a chave da porta de atrás do prédio teatral (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1775. 5 de Outubro. Fólio 122frente. Cota: C- 64), com o que se prova a sua condição de consumidor habitual das encenações teatrais.

Em boa medida as maiores vantagens para os agentes da fidalguia local corunhesa provinham do jeito como eram tramitadas as solicitudes para obter um palco por temporada. Nom existia um trâmite único para a reserva dum palco e mesmo foi habitual que o processo decorresse por vias informais e que estivesse sujeito a irregularidades. Ao nom existirem indicações na documentação administrativa municipal sobre quais procedimentos formais para a atribuição dos palcos, deduzimos a partir da casuística procedente sobretudo das circunstâncias de conflito que três eram as vias fundamentais: a) o “apalavramento” com o empresário teatral da companhia em ativo, b) a promessa verbal dum determinado agente político municipal da reserva do dado palco –regedor, capitular comissionado em matéria teatral ou até um cargo aparentemente menor como o de escrivão do concelho- ou c) o pedimento

formal por escrito à câmara municipal do interesse em alugar um determinado palco. Independentemente da fórmula empregada era vital que o agente tivesse um bom relacionamento com a instituição de poder local já que, como veremos, a câmara municipal devia ratificar esta concessão –ainda que não fosse obrigatoriamente nos plenos municipais e não deixasse rastro nos livros de atas destes encontros- e existiram casos em que esta cancelou uma determinada reserva realizada pelo empresário teatral em favor dum agente ou família.

No que respeita à primeira modalidade assinalada, um informe realizado pelo procurador geral eletivo e pelo procurador personero em 1794 denunciou que a relação de intimidade estabelecida por Alfonso Nicolini com algum dos regedores corunheses favoreceu que estes tiveram um tratamento de favor no arrendamento dos palcos com uma notável antecedência e antes de este assunto ser resolvido em sede municipal. Assim foi colocada como prova a conversa entre Nicolini e o regedor perpétuo e agente da alta fidalguia, Antonio María de Lago: "[...] Llegando a tanto que hasta con alguno de los mismos regidores que lo ha sido el señor don Antonio de Lago quiso tratar de la parte de un palco para la proxima temporada [...]" (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 15 de Janeiro. Fólio 7 frente. Cota: C-78). Esta referência evidencia que esta prática não estava completamente permitida, dado que é admoestado o empresário por levar a cabo estas conversas, ainda que também que, de facto, acontecia. Sem ir mais longe o próprio regedor nobre Antonio María de Lago, quem tinha usufruído destas negociações informais sobre os palcos, no ano de 1800 devido a ser naquele momento comissionado para os assuntos teatrais teve que alertar ao concelho de que Antonio Marchesi –como apoderado da companhia italiana de Juan Bautista Longarini e José Accinelli- procedera a repartir os palcos do coliseu sem receber ordem prévia da câmara. Perante esta acusação os operistas justificaram-se explicando que somente elaboraram uma listagem provisória das pessoas interessadas nestes lugares (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1800. 7 de Abril. Fólios 37 verso-39 frente. Cota: C-83). Finalmente a câmara ordenou a Marchesi que informasse a todos os indivíduos a quem prometera palcos de que esta distribuição não tinha validade ao não estar o concelho informado e decidiu também que, por esta vez, não ia executar nenhum castigo para Antonio Marchesi e limitou-se a advertir aos empresários operistas de que deviam ser muito mais prudentes no seu comportamento. A relativa benignidade na resposta do concelho faz pensar numa situação de alegabilidade ou de pervivência de “ilegalismos” a respeito de determinadas formas de organização da sociedade –como foi defendido no capítulo quinto- de jeito que se tendia a acabar com estas práticas mas entretanto não eram punidas com dureza, somente quando os representantes dos grupos sociais dominantes eram sensivelmente prejudicados por elas. Aprofundando nesta queixa pela distribuição dos palcos podemos saber que foi motivada por uma queixa dum agente da alta fidalguia, Juan de Loresecha, por ter ficado sem o palco que utilizava habitualmente, o número 32, com o qual ficara para si e para o usufruto da sua família Antonio Marchesi. Com efeito, o veredito final da câmara, para além de desativar a repartição de modo geral, especificou na resolução da queixa que o camarote 32 fosse entregue para o agente nobre (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1800. 7 de Abril. Fólios 37 verso-39 frente. Cota: C-83). Se atendermos à condição social dos agentes em favor dos quais as companhias geriram a reserva dos camarotes (regedores perpétuos do concelho) e à proteção exercida pela fidalguia com alguns empresários -lembre-se o episódio de Nicolà Setaro fugindo dumha ordem de detenção e protegendo-se em 1770 na casa do Conde de Veja Florida, Comandante geral do departamento do Ferrol-, parece que o critério que dominava nas companhias à hora de preferir outorgar os seus melhores lugares a um determinado agente e a sua família era o capital político (isto é, a capacidade efetiva de tomar decisões executivas sobre a atividade teatral do tal agente) e o capital simbólico (o tipo de poder derivado do anterior e de outros capitais que permite

exercer umha proteção sobre a tal companhia, mesmo fora dum cargo político) do tal agente, o que durante todo o século XVIII acabava beneficiando os agentes da fidalguia.

Outra via informal de que os agentes dos grupos sociais dominantes podiam beneficiar era a tramitação dos “aposentos” de modo direto com os agentes políticos municipais e sem mediar permissão da corporação municipal. Resulta paradoxal neste sentido o conflito que se deu em relação com o palco número 32 reclamado pelo agente nobre Juan de Loresecha. Este agente tinha excelentes relações no concelho corunhês já que, como explicou o regedor Antonio María de Lago na resolução do conflito, este intercedera por via direta com ele, como comissionado do teatro, para obter o tal palco, ao que com efeito o regedor se comprometera: “[j] como igualmente manifiesta [o regedor Antonio María de Lago] que en el día que se admitió la opera le pidió el señor Loresecha oydor de esta Real Audiencia uno [um palco], que le ofreció [j] ” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1800. 7 de Abril. Fólios 37verso. Cota: C-83). Deve ser destacado deste depoimento que o próprio Lago acaba assumindo que entra dentro das suas competências como comissionado teatral a possibilidade de ceder um dado camarote: “[j] pareciendolo que deviendo hacer la entrega del Coliseo en virtud de la Comision con que V.S. Le tiene honrrado con su encargo le seria facil su ejecucion [...]” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1800. 7 de Abril. Fólios 37verso-38frente. Cota: C-83). Foi paradoxal, como explicávamos, a resolução do caso pelo facto de funcionarem ao mesmo tempo duas vias irregulares para a atribuição dos palcos na temporada de 1800: a primeira via a da gestão com os empresários italianos, em favor da própria família Marchesi e a segunda opção da mediação através dos agentes políticos municipais no caso de Loresecha. Estas circunstancias foram as que provocaram a colisão de interesses e que um mesmo palco fosse comprometido para duas pessoas ou famílias diferentes. Isto não teria acontecido se os palcos fossem geridos seguindo uns trâmites burocráticos oficiais ou, ainda dentro do plano da informalidade, se tivesse lugar algum tipo de consenso não formal que escolhesse exclusivamente um ou outro método de “apalavramento” para a temporada teatral em discussão.

Como temos avançado, a terceira via -e provavelmente a menos empregada porque de sé-lo julgamos que deixaria um maior rasto nos papéis municipais corunheses- consistia na distribuição oficial dos lugares por umha decisão oficializada e registrada por escrito pela câmara corunhesa (como na listagem que analisamos para a temporada de 1800), após ter avaliado as solicitudes das interessadas e interessados. O arquivo municipal conservou um feixe de cartas originais enviadas por diferentes agentes das elites que comunicavam ao concelho corunhês o seu desejo de optar a um camarote na presente temporada teatral de 1803 ou renovar o camarote que estavam já utilizando (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitudes de adjudicación de palcos do Teatro”. Cota: 8421/ 18). Algumas destas solicitudes serão analisadas na continuação, mas, por regra geral, a estrutura do trâmite era a seguinte: o agente das elites indicava o número do palco em que estava interessado e posteriormente o concelho aprovava diretamente a concessão ou notificava um veredito caso existisse algum tipo de conflito de interesses. O modelo de pedimento era muito parecido em todas as cartas com umha expressão parecida à utilizada pelo agente nobre Francisco Javier Mada y Prado: “Muy Señor mio: he de merecer a V.S. que quando se trate en Ayuntamiento de repartir los Palcos del Coliseo se tenga presente que mi Madre ocupaba uno, y no de los peores [j] ” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitudes de adjudicación de palcos do Teatro”. Cota: 8421/ 18). Pode resultar significativo que se conservem estas cartas de pedimento do ano de 1803 e não antes, quando possivelmente os mecanismos de gestão teatral estavam mais avançados e cada vez se gerava umha burocracia específica e mais assentada com requisitos claros e menos dificilmente contornáveis (apoando

isto, encontramos nestes anos umha maior sistematicidade nos mecanismos de solicitude e concessom de licenças polas companhias).

Noutros espaços políticos europeus, na França por exemplo, os equilíbrios de forças entre os grupos da elite seguiam sendo favoráveis à fidalguia. Na análise que realiza Darnton (1999 [1985]) dumha procissão religiosa no Montpellier de 1768 através dos olhos dum narrador local podem-se observar dinâmicas próximas às que acontecem no interior dos prédios teatrais –a luta pola posição, pola ordem de prevalência, pelas circunstâncias de ornato, etc.- e como em aquelas os burgueses ainda se situavam numha posição de subordinação a respeito das elites fidalgas. Assim sendo, no relato do narrador, adscrito à burguesia segundo Darnton (1999 [1985]), subjaze umha certa insatisfação e desacordo quanto à participação neste evento público de diferentes coletivos burgueses que nom figuram dotados de suficientes elementos de distinção, como mereceriam atendendo ao seu *status* social, especialmente no que atende à sua posição relegada no desfile. Os representantes burgueses caminhavam por trás dos representantes prototípicos da fidalguia integrantes do alto clero –liderando o desfile, seguidos do clero intermédio- (Darnton, 1999 [1985]). Precisamente esta posição foi objeto de queixa para o narrador, ao lado das roupas que os agentes burgueses levavam, mais austeras e menos vistosas que as empregadas por bispos fidalgos, e doutros aspetos como a impossibilidade de fazerem depoimentos públicos, a diferença de aqueles: “The consuls also represented the Third Estate (commoners) of Montpellier at meetings of the Provincial Estates. To be sure, they seemed insignificant in comparison with the bishop on such occasions, for they wore only short robes and could not make speeches” (Darnton, 1999 [1985]: 118). Por seu turno, no grupo dos cónsules –isto é, o de agentes com cargos políticos locais, que podiam ser ocupados por cidadans nom titulados, como os comerciantes- tinha ademais lugar mais umha distribuição por rigorosa ordem hierárquica: situando-se primeiro três cónsules escolhidos polo governador da província e pertencentes quer ao estamento nobre, quer ao segmento dos notários e advogados ou quer entre os “bourgeois living nobly”; e só depois podiam desfilar outros três cónsules que procediam do segmento dos comerciantes, dos cirurjans, boticários e os seus empregados, fabricantes de luvas e de tapetes, ourives, destiladores ou qualquer cidadam que tivesse um “*métier honnête*” (Darnton, 1999 [1985]: 118). Além do referido, resulta-nos sintomático que o cronista tivesse a necessidade de colocar em destaque com juízos de valor positivos, como umha estratégia de reforço, os representantes burgueses do desfile, dando ênfase a certos aspetos simbólicos –mesmo se estes forem menos magnificientes que os do clero e da fidalguia- como o privilégio de serem escoltados por guardas e de caminharem ao lado do Santíssimo Sacramento (Darnton, 1999 [1985]: 118). Nom som estas questons menores, pois, como foi levado à tona, as mensagens simbólicas produzidas num evento deste tipo funcionavam como umha representação eloquente, como expressa o próprio Darnton (1999 [1985]: 124), a da “social order representing itself to itself”, de aí a relevância das processos públicas na Europa do período moderno²⁸⁶. Portanto, devemos recapitular que os agentes nobres seguiram ocupando as principais posições nos coliseus galegos durante todo o século XVIII, ainda que seja justo notar algumas relevantes conquistas atingidas pola burguesia, por exemplo quanto ao acesso aos palcos teatrais.

²⁸⁶ “In fact, the first half of the *Description* [quer dizer-se, da crónica da procissão em Montpellier] reads like an account of a procession—and understandably so, for processions were important events everywhere in early modern Europe. They displayed the *dignités, qualités, corps*, and *états* of which the social order was thought to be composed. Thus when he described his city, our author organized his thoughts in the same way as his countrymen arranged their processions. With minor deviations here and there, he translated onto paper what they acted out in the streets because the procession served as a traditional idiom for urban society” (Darnton, 1999 [1985]: 116).

Regressando à análise da listagem de palcos de 1800, esta mostra que ainda que, com efeito, o acesso burguês era minoritário (repare-se em que somavam nesta temporada somente 14,8% dos arrendatários), quanto menos este nom estava totalmente impedido para o coletivo e este foi flexibilizado quanto mais nos aproximamos ao século XIX. Assim encontramos outros indícios de agentes da burguesia enriquecida que, graças à sua profissom, acumularam um relevante capital social e político que lhes permitiu ter os relacionamentos necessários para gozar dum camarote de modo ininterrompido durante vários anos teatrais. Nesta circunstância encontrava-se o médico titular da corunha, conhecido também por ser o principal pesquisador e divulgador da vacina da varíola na Corunha, o agente Vicente Antonio Posse Roybanes, do qual nom existe da pertença a umha família fidalga. Em 1803 enviou ao concelho umha comunicação em que expressava o seu interesse em seguir desfrutando do palco que ganhara anos atrás: “Vicente Antonio Posse, Medico titular de V.Y. com el mayor rendimento espone, hace ya algunos años tiene en companhia de su Hermano Politico D. José Garcia el Palco n.º 23 [...]” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitudes de adxudicación de palcos do Teatro”. Cota: 8421/ 18).

Quando o arrendamento dum palco nom foi possível para a burguesia mobilizando o seu capital social e político, como de modo bem-sucedido tivo lugar no exemplo anterior, alguns agentes burgueses decidírom investir o maior capital do que estavam dotados, o capital económico, na procura deste objetivo.

O comerciante ferrolám Ventura Taxonera colocou a sua fortuna ao dispor do público do Ferrol ao reconstruir em 1791 o único teatro que existira no Ferrol, o antigo coliseu de Setaro, possibilitando o restabelecimento da atividade teatral e virando, ao mesmo tempo, o único administrador dos benefícios da contratação de companhias. Resulta curioso que a principal modificação arquitetónica que Taxonera ordenou no prédio original de Setaro foi o incremento do número de palcos. A documentação primária assinala que o edificio finalmente contou com 36 palcos, 18 em cada andar (Sánchez García, 1997: 58), enquanto que o prédio original desenhado polo operista italiano dispunha de 29 palcos (Sánchez García, 1997: 46). Em consequência, com a reforma o coliseu ganhou sete palcos, que representavam sete oportunidades mais para a burguesia comerciante ocupar os lugares de distinção na performance teatral, ultrapassando o bloqueio tácito que existia para eles, o que, simultaneamente, permitia ao comerciante de origem catalá incrementar como empresário teatral os seus benefícios com sete alugueis mais; dous resultados benfazejos com umha só ação. Pode parecer esta umha iniciativa isolada, porém, se examinarmos o projeto do importante comerciante Jerónimo Hijosa de reabilitar um dos seus armazéns para acolher funções teatrais no tempo em que o coliseu principal da cidade estava em ruína —que é sabido que funcionara desde 1785—, o objetivo de melhorar as perspectivas da burguesia na forma em como participavam no consumo teatral era ainda mais notório. A partir dumha referência ao antigo armazém de Hijosa aparecida muitos anos depois num pleno de 1792, em que se discutia a aprovação dumha nova licença teatral, foi explicitado que naquele espaço teatral provisório a companhia teatral de Antoino Pinto, que ali encenara, tinha a obriga de deixar sempre “un Aposento y una luneta francos para el dueño” (A.M.C. *Gobierno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 24 de Dezembro. Fólio 456verso. Cota: C-76), quer dizer-se, para o proprietário do armazém, para o próprio Hijosa. Embora neste caso o benefício de gozar sempre dum camarote era dirigido exclusivamente à pessoa de Hijosa, como representante da burguesia rica, isto fazia com que se gerasse umha nova subjetividade que normalizava e legitimava o acesso a um privilégio deste tipo para um integrante do grupo do comércio da cidade. Com o qual, o ascenso de representantes burgueses a cargos como administradores diretos dos prédios

teatrais abriu umha maior janela de oportunidade para estes decidirem a distribuiçom interna dos lugares, ainda que estas melhoras foram aproveitadas somente polos próprios gestores e as suas famílias –e nom polo coletivo em geral-, como no coliseu provisório de Jerónimo Hiosa, e, de qualquer jeito, especialmente na Corunha os camarotes seguiriam sendo repartidos polas instituições de poder.

Noutras latitudes o processo de controlo da burguesia das condições de funcionamento da performance teatral e da gestom em seu favor foi mais rápido e efetivo, o que nom quer dizer que nas cidades galegas o coletivo burguês nom tivesse realizado tentativas prévias de menor alcance para se apropriar do capital simbólico produzido nos eventos públicos performativos²⁸⁷. Assim sendo, os financiadores burgueses do teatro público de Cádiz ganhárom um palco permanente para todos eles (Cotarelo y Mori, 1917: 255). Em Lisboa foi mui revelador das aspirações da burguesia enriquecida quanto à diversom teatral como decorreu o procedimento de fundaçom em 1792 do Teatro de S. Carlos, dedicado à ópera italiana. Este foi financiado exclusivamente por umha “sociedade monopolista” liderada pola burguesia capitalista e mercantil –foi a burguesia lisboeta “e n.º a nobreza” quem disponibilizou o seu capital económico-, promovida e apoiada polo primeiro ministro o Marquês de Pombal, fazendo com que este grupo atingisse o poder da gestom do imóvel teatral (Brito, 1996: 182-183). Realizada a doaçom económica, os acionistas burgueses lisboetas passárom a controlar todas as escolhas da gestom interna do espaço, assim como da própria arquitetura e ornamentaçom e o controlo do acesso aos espaços, pretendendo efetuar com isto um “investimento em sociabilidade” (Carvalho, 1993: 45). A este respeito tomárom decisons que visárom transformar de modo radical as hierarquias sociais representadas, focando todo o protagonismo no coletivo do comércio e dos seus valores e colocando-se nesta encenaçom até por cima –física e simbolicamente- da fidalguia, como temos analisado noutro lugar (Montenegro-Pico, 2011)²⁸⁸.

²⁸⁷ Somoza de Monsoriu (1784) legou-nos umha interessante crónica dum evento público performativo que, no que respeita à sua comunicaçom simbólica, nom se diferenciava dumha encenaçom teatral decorrida nos coliseus públicos, como fôrom as honras polo nascimento dos filhos de Carlos IV (Carlos Francisco de Paula e Felipe Francisco de Paula) e da assinatura de paz com Grande Bretanha organizadas na Corunha em 1784. Neste acontecimento público o denominado “Cuerpo de el Comercio” tomara a iniciativa de organizar umha oferenda que consistia em montar um “Arco triunfal de dos frentes, que principiando con el Cuerpo de Guardia que allí subsiste, concluía en la Casa de el Caballero Don Benito Agar, ocupando el Arco el todo de la Plaza”. Esta estrutura comemorativa, que era associada sem margem de erro ao grupo da burguesia, foi colocada ademais mui perto da casa dum dos representantes do comércio mais importantes da cidade, Benito Agar, e acompanhada dos enfeites mais requintados e mesmo contou com iluminaçom por três noites seguidas. O mais destacável em termos simbólicos foi que nas proximidades desta armaçom os agentes burgueses penduraram o retrato do monarca Carlos IV –recurso já utilizado noutros eventos performativos, por exemplo em funções teatrais dedicadas à família real- com a sentença distintiva da Coroa espanhola o “*Plus ultra*”:

“Se hallaba construido [o arco] con el arte, y adorno mas primorosos, y entretegido de enramadas de varios verdes: Tenia en sus dos lados dos Galerias adornadas de Damascos, Tapices, Cornucopias, y Espejos donde havia dos Coros de Musica los mas completos, en el alto de el medio el Retrato de S. M. con el discreto Lema de el invicto Emperador CARLOS V, que es el *Plus ultra*, aplicado à las glorias empresas de nuestro Soberano, y en diversas partes muchas Decimas, y Sonetos curiosos, y alusivos al objeto de el dia.

Subsistió este Arco los tres dias de las Funciones, y apareció iluminado las tres noches con una multitud increible de Arañas, Hachas, y Faroles que repartidos en las Enramadas, formaban el aspecto mas delicioso” (Somoza de Monsoriu, 1784: 31-32).

Todas estas escolhas querem enviar umha mensagem de conteúdo transparente: a vinculaçom da burguesia como grupo à maior solenidade e requinte, assim como à grandeza da instituiçom da Coroa, absorvendo deste modo um importante capital simbólico, operaçom que logo tentariam emular nas casas de comédia.

²⁸⁸ “[...] resulta significativo que no acordo de financiamento do Teatro de Sao Carlos, o empresário Pedro Quintela -que ofereceu o terreno onde se levantou o prédio- incluisse a condiçom de contar com a propriedade plena (para el e para os seus descendentes) dum camarote da ordem principal, situado, como indica Ruders: «au niveau da tribuna real» [Ruders, carta do 29 Março 1800, (2002 [1795]: 89)] -o que o convertia no camarote mais destacado-, com umha extensom equivalente a dous camarotes, e sendo, ademais, o único, somado ao camarote da família real, que dispunha de dependências privadas e umha saída particular que conduzia diretamente para a rua. Em contraposiçom, no que respeita a “primeira nobreza” do reino -cujo

Afirma Soraluze Blond (1988: 28) que a pressom burguesa, que se começava a evidenciar no Reino da Galiza no período estudado, provocou umha profunda transformação arquitetónica dos teatros. Umha das consequências concretas foi o maior parcelamento interno dos lugares, abrindo as opções de acesso para os comerciantes mais enriquecidos e outros burgueses de ingressos médios e se calhar com menores contatos políticos, ao reservar sempre umha “zona íntima que acondicionará según su gusto, sus medios o el uso más o menos furtivo del local”.

Voltando à realidade galega urbana do período delimitado, aconteceram outros processos tendentes a flexibilizar o acesso da burguesia aos palcos. Nom sabemos se, como parece verossímil, a pressom exercida pola burguesia polo seu desejo cada vez mais inadiável de ocupar os lugares de maior distinção foi o que encorajou a seguinte decisão da câmara municipal corunhesa segundo a qual a partir daquela as companhias estavam obrigadas a deixar sem alugar por temporada umha determinada percentagem de palcos, que passariam a ser arrendados diariamente por sorteio aberto. Devido às maiores dificuldades que deviam superar os agentes burgueses para levarem a cabo um aluguel por temporada foi este o grupo que, sem dúvida, mais beneficiou com esta nova medida, mais ainda com o método do sorteio, que contribuía para a superação de restrições ligadas ao *status* de sangue. A primeira evidência da implementação desta medida apareceu num documento municipal de 1792 em que o procurador personero anunciava que esta norma se estava incumprindo parcialmente, pois em lugar de “franquear” oito palcos, como fora ordenado, só ficaram livres quatro para o aluguel diário (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 21 de Janeiro. Fólio 315verso. Cota: C-76). Esta medida também se aplicou a Ferrol, mandando reservar o mesmo número de oito palcos, embora a primeira prova encontrada nesta cidade fosse muito mais tardia, da temporada do 1806, sem sabermos se foi cumprida rigorosamente (“Deviendo reservarse para alquilar diariamente ocho Palcos quatro de cada vanda y dos Bancos de Lunetas de cada lado” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1806. 26 de Junho. Fólio 170verso-171frente. Cota 397). Quanto às falhas na aplicação que evidenciava o documento corunhês, estas deixam ver que esta modificava um estado de cousas naturalizado até este momento e as desobediências puderam ter lugar porque a decisão prejudicava especialmente as famílias nobres que até o momento herdaram, quase por um processo automático, os lugares distinguidos. Assim como, doutro ponto de vista, também resultava negativa para as companhias, que deixavam de assegurar uns ganhos de modo antecipado para todo o ano teatral. É provável que os concelhos com motivo dos incumprimentos reiterados decidiram reduzir o número de palcos reservados e por isso dous anos mais tarde nom fõrom oito mas seis os camarotes que deviam ficar disponíveis para o público geral, para além de doze lunetas:

Respecto de que en el día de mañana se dà principio a las diversiones teatrales;
Acordo la Ciudad de que los seis Palcos que quedan para arrendar al Publico, no se

espaço no teatro era tradicionalmente o dos camarotes que ladeavam a tribuna real-, no Sao Carlos os lugares reservados a esta classe estavam num nível inferior, na conhecida como “plateia dos nobres”, onde o único elemento de distinção em relação ao resto de espectadores da plateia era o facto de os seus bancos estarem almofadados” (Montenegro-Pico, 2011: 82). Para além da reprodução dumha nova ordem quanto à prevalência entre os grupos sociais dominantes, a burguesia lisboeta empregou o recurso –de que de forma praticamente idêntica se valeram os comerciantes corunheses, revelando um modo de fazer procedente dum habitus, comum a toda a burguesia europeia- de associar o signo do seu coletivo com a própria Coroa, procurando se distinguir simbolicamente, certificando ao mesmo tempo umha desejada e prestigiada aliança:

“Mas ainda no interior da sala de teatro observarmos outro elemento formal, a decoração do próprio prédio, cujo conteúdo simbólico é revelador. Na parte superior das portas laterais do teatro aparece desenhada, em cada umha das almofadas, umha representação do deus Mercúrio, símbolo do Comércio, enquanto que na porta central, encontra-se umha inscrição dedicada a glória da princesa Carlota Joaquina” (Montenegro-Pico, 2011: 82).

execute a ningun sugeto hasta las Once de el dia, a cuio tiempo concurriendo muchas personas en solicitud de ellos se sorteen; Y asi mismo Acordò queden para arrendar al Publico doce Lunetas [...] (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1794. 19 de Abril. Fólío 73verso. Cota: C-78).

Esta medida continuou vigente em 1797, com a fixaçom do mesmo número de palcos para ficarem “franqueados” para o seu sorteio público -três palcos do primeiro andar e três do segundo- (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1797. 9 de Março. Fólío 19frente. Cota: C-81). Porém, significativamente sabemos a partir da listagem efetiva de palcos atribuídos que em 1800 na prática apenas ficaram livres para cada dia de funçom cinco palcos –nomeadamente, os palcos 7, 8, 9 11 e 12-, o que fai umha percentagem de 5 palcos por 33 totais, dando conta da mísera proporçom de palcos liberados, de 15%, apesar dos corretivos aplicados (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamaciõs feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39). Evidencia isto as resistências existentes de empresários teatrais e do público presumivelmente nobre, costumado a fazer uso da reserva por temporada.

Os procesos comentados evidenciam umha demanda que nom deixava de crescer e a materializaçom das lutas pola disputa do privilégio de ocupar determinados lugares. A este respeito, a posiçom das intituçons de poder locais para resolver esta questom foi aplicar corretivos visando rebaixar as queixas de aqueles agentes da elite, fundamentalmente burgueses, que ficaram fora da opçom reserva e, com isto, oferecer umha imagem de aparente maior abertura –dado que existiam obstáculos estruturais- das posiçons prestigiadas à burguesia emergente. Resulta significativo que a Coroa de Castela vaia incluir, porém só em 1801, umha indicaçom no seu regulamento sobre o funcionamento teatral nos coliseus de fora da Corte que parece ir ao encontro de garantir umha maior heterogeneidade social. Estamos falando da seguinte observaçom quanto à distribuiçom dos camarotes do coliseu público, em que se especifica que estes devem ser distribuídos “sin parcialidad, de modo que el Público pueda disfrutarlos alternativa y proporcionalmente” (Carlos IV, 1805-1807, “Libro VII, Ley XII”: 669-671).

Portanto, tanto as medidas dos poderes locais quanto as diretrizes procedentes da Corte coincidiam em corregger o desequilíbrio de acesso, que sempre se inclinava em favor da antiga fidalguia urbana, visano incrementar as opçons da burguesia local. A este respeito, apesar das irregularidades expressadas quanto à aplicaçom da ferramenta do sorteio, dada a existência dum número limitado de lugares e do incremento de representantes da burguesia rica com condiçons –económicas e agora também estruturais- para aceder a estes lugares, é lógico pensar que existiria umha percentagem de fidalgos, aqueles pertencentes à “baixa fidalguia”, danificados por ela. Este era o coletivo mais vulnerável dentro da fidalguia, o que contava com menor capital social, político e simbólico, o que em certa medida assumiu as consequências negativas do processo de abertura. Sirva para esclarecer isto o caso de Pedro Ribadulla y Prado, que foi classificado polo seu apelido junto a outros familiares no “Expedientes de hidalguía” do concelho corunhês (A.M.C. *Población. Expedientes de hidalguía*) e ocupou responsabilidades municipais como deputado do comum em 1794 (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipais*. Ano 1794. Cota: C-78), detentando ao mesmo tempo um cargo médio no Exército como escrivám e “mayor de Guerra”. Este agente iniciou um processo administrativo de protesto dirigido ao concelho da Corunha, e que durou do 17 ao 30 de Dezembro de 1800, para recuperar o palco de que gozara e que lhe fora tirado polas autoridades municipais corunhesas. O afetado explicou numha narraçom dos factos ao concelho da Corunha como a sua mulher tramitara pessoalmente a reserva dum camarote apresentando-se diretamente na casa do escrivám do concelho e este, logo de chamar ali o empresário teatral Bartolomé Alegre, “y en el mismo acto sin la menor repugnancia enanegò la llave del Numero 27, y aunque se le puso

presente mirase si con seguridad se podia usar del Palco por temporada, por quanto eran al que representa muy odiosas disputas sobre iguales asuntos, realizò el contrato con la expresion de que èl era el que mandaba en la llave, y no otro" (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. "Expediente sobre a solicitude de Pedro Ribadulla y Prado". Cota: 8418/ 44). Apesar de que, como foi analisado, esta modalidade informal de reserva era tacitamente aceite, posteriormente o concelho notificou a Pedro Ribadulla y Prado de que devia ceder o seu camarote porque era um dos que deviam ser sorteados para o público geral diário.

Nom nos parece acessório que fosse um agente fidalgo que nom ocupava umha alta patente militar ou pertencia a umha casa conhecida o proprietário do palco que se decidiu forçar a abandonar, de modo que foi este sub-grupo o que viu parcialmente ruídos os seus antigos privilégios, que passavam a ser entregues a alguns representantes da burguesia comerciante. Além do mais, esta cessom nom se resolveu sem indignação e sem umha tentativa de luta pola parte dos danificados. Neste sentido é mui revelador como o agente Pedro Ribadulla y Prado arguiu na sua queixa ao concelho o facto de ser um cidadám honrado e "conocido en el Pueblo", invocando as velhas armas –no fundamental o capital social e o capital simbólico- que até daquela foram suficientes para um agente fidalgo corunhês poder experimentar maiores privilégios do que a população plebeia, como o direito praticamente automático a ocupar um "aposento": "[...] y al paso que es pugnible un engaño de esta naturaleza hecho a un ciudadano onrrado, y conocido en el Pueblo" (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. "Expediente sobre a solicitude de Pedro Ribadulla y Prado". Cota: 8418/ 44). Este sentimento de impotência também se misturava com um sofrimento expresso pola impugnação em termos simbólicos (o "sonrojo publico") que como agente nobre significava ter que prescindir publicamente deste privilégio, induzindo-o até a suplicar pola bondade e compreensom dos agentes políticos municipais: "pero como si se efectua el recogimiento de la llave, y despojo del Aposento le tiene como un sonrojo publico, espera de la bondad de V.S.S. [...]" (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. "Expediente sobre a solicitude de Pedro Ribadulla y Prado". Cota: 8418/ 44). Precisamente esta experiência de fracasso em termos simbólicos, ligada à perda do acesso ao tal palco, permite-nos inversamente confirmar o grande capital simbólico que comportava o usufruto deste lugar distinguido durante a performance teatral. Este nom é o único agente em que detetamos um tom tam trágico na sua avaliação da cessom do palco que tradicionalmente arrendara, o que é interpretado como um fracasso sem paliativos especialmente na dimensom pública simbólica. No pleito por um camarote, que seguidamente analisaremos, protagonizado polo tesoureiro do Exército Nicolás Lavaggi –esta parece ser a transcrição mais habitual do seu apelido na documentação-, este mostrou-se primeiro no seu escrito ao concelho terrivelmente aflito polas repercussoms negativas que a perda do palco teria no que respeita ao seu capital simbólico, para além de confirmar o peso do gosto polo teatro especialmente nas mulheres da elite, ao suplicar "que asi no quede desairada mi Persona en el Publico, y pueda proporcionar a mi mujer esa diversion" (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. "Correspondencia entre o Capitán xeneral e o Correxidor sobre a solicitude de Nicolás Labachi, tesoureiro do exército, de asignación dun palco no Teatro". Cota: 8421/ 7). E, finalmente, optou pola estratégia de acudir a instituições superiores, como era a Capitania geral ao sentir que o concelho nom estava resolvendo dum modo justo a sua reclamação ("me veo obligado á recurrir á la Superior Autoridad de V.E." (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. "Correspondencia entre o Capitán xeneral e o Correxidor sobre a solicitude de Nicolás Labachi, tesoureiro do exército, de asignación dun palco no Teatro". Cota: 8421/ 7). Tivo umha reação mui similar o comerciante burguês Juan Francisco Barrié quando saiu prejudicado da gestom dos palcos realizada polo concelho da Corunha. Expressou a sua indignação pola humilhação

pública (“no hay alguna para despojarme arbitraria y violentamente de un derecho que ya tengo adquirido”, “y así por ningún respecto puede el ayuntamiento privarme de él haciendome un agravio que no tiene exemplar, que degrada mi Estimacion”) e começou um procedimento oficial de protesto no Consejo de Castilla (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamações feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/39). Contudo, observamos no mesmo ano de 1803 como agentes adscritos à alta fidalguia não tinham nada que temer quanto à renovação dos seus “aposentos”, a diferença do que se passou com alguns representantes da baixa fidalguia. Neste ano o concelho corunhês recebeu diferentes solicitudes de agentes da fidalguia em que manifestavam o seu desejo de continuar usufruindo destes lugares, sem desprender-se das suas cartas nengumha manifestação de inquietude ou dúvida a respeito da resolução dos seus pedimentos. Podemos destacar por ser o seu autor um integrante inequívoco da alta fidalguia a solicitude que enviou o II Marqués de Almeiras, coronel do Exército e filho de Antonio Vicente Zuazo Mondragón y Ron, o primeiro Marqués de Almeiras, que ocupara importantes cargos políticos, como foi enunciado, no âmbito municipal e no das Juntas do Reino de Galicia. O segundo Marqués de Almeiras explica como ao conhecer o seu novo destino militar em Betanços tivo a vontade de assegurar um palco do coliseu corunhês. Destaca neste sentido a confiança nos seus méritos de ordem simbólica fundamentalmente para atingir tal camarote, não deixando de assinalar a trajetória política do seu pai no concelho:

espero que V.S.Y. En atencon a estas razones, y al honor que tengo de que mi difunto padre (que goze de Dios) haya tenido el de servir en este respetable Cuerpo mas de 30 años, se sirvan proporcionarme un Palco en el Teatro de Comedias para la proxima Pasqua por lo que seré eternamente uno de los mas reconocidos servidores (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitudes de adxudicación de palcos do Teatro”. Cota: 8421/ 18).

Essa mesma segurança transborda na carta enviada diretamente em 1803 pela dama da nobreza María del Carmen Cisneros de Castro y Ulloa, filha do primeiro Conde de Ximonde, e viúva de Pedro Martín Cremeño y Paredes, que foi Governador e Capitán general do Reino de Galicia com vaga em propriedade desde 1779. No seu pedimento só assinalava qual foi o palco que ocupou nas temporadas passadas e que é esse exato o que ocupará na seguinte temporada, aferrando-se aos seus privilégios consuetudinários: “Doña Maria del Carmen Cisneros hace presente a VS. que en la ultima temporada de Comedias ocupò el palco Numero 5 el que bolberà a ocupar en la siguiente temporada; lo que estimare VS. se sirba Comunicar a la Ciudad [...]” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitudes de adxudicación de palcos do Teatro”. Cota: 8421/ 18).

Não existe constância de que nengumha destas solicitudes se resolvesse negativamente porque nesse caso costumava-se conservar uma cópia da queixa, como tivo lugar na reclamação realizada por Nicolás Lavaggi pela resposta negativa à sua demanda dum dos palcos. A seguinte queixa de Lavaggi datada em 1801 fijo parte dum conjunto de pleitos que tiveram em comum confrontar agentes reconhecidos da alta fidalguia corunhesa com outros representantes da baixa fidalguia, como no presente caso, ou da burguesia emergente, resolvendo-se de forma vitoriosa para os representantes nobres. O tesoureiro do Exército Nicolás Lavaggi denunciou que, tendo solicitado “con anticipacion á la llegada á este Pueblo de Don José Ares Tesorero de Rentas, el que se me diese por abono el Palco numero 24 del coliseo de Comedias”, o concelho através do regedor comissionado para o teatro respondeu negativamente, indicando que “no podia Complacerme por ser uno de los que se habian destinado para el Publico” o que lhe fijo ‘desistir’ da sua solicitude (A.M.C. *Expedientes de*

gobierno y administración del Teatro. “Correspondencia entre o Capitán xeneral e o Correxidor sobre a solicitude de Nicolás Labachi, tesoureiro do exército, de asignación dun palco no Teatro”. Cota: 8421/ 7). Porém pouco despois aínda que tentou seguir lutando por este camarote (“por mas pasos que he dado en diferentes ocasiones, y con varios Regidores, en sus respectivas semanas”) sempre se lle foi recusado no sorteio diário. Mais aínda, reparou num agrávio comparativo ao ver que o agente José Ares de Ulloa -tesoureiro das rendas do concelho e regedor perpétuo da cidade, portanto da alta fidalguia local- o estaba utilizando “diariamente, y sin intermision”. Sentia-se na obriga de dirigir esta acusação ao Capitán general do Reino polo uso irregular dum palco que em teoria devia ser destinado para o público diário e porque, como explica, até o momento foram inúteis “quantos recursos he hecho a la Ciudad, y a los Regidores Comisionados [...]” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Correspondencia entre o Capitán xeneral e o Correxidor sobre a solicitude de Nicolás Labachi, tesoureiro do exército, de asignación dun palco no Teatro”. Cota: 8421/ 7). A discussom deste assunto num pleito municipal indica-nos que as autoridades locais decidiram proteger o direito ao uso regular deste palco polo regedor aristocrata José Ares de Ulloa -sem fazer nengumha alusom a que fosse incerto que este era um camarote reservado para o sorteio-, ao notificar a Lavaggi que devia conformar-se com algum dos outros palcos liberados diariamente (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1801. 16 de Fevereiro. Fólho 175frente-175verso. Cota: C-83). Deste recurso de Lavaggi pode inferir-se o tratamento de favor inequívoco da cámara corunhesa com a alta fidalguia e particularmente com os agentes do poder que constituíam a instituição, mesmo se isto comportava negligenciar as próprias ordenanças locais quanto à disponibilização diária de palcos.

Aqueles agentes da burguesia que tinham construído um património mui relevante nos últimos anos com o mercado colonial, fator que também fijo incrementar o seu capital social e político, melhoraram as suas perspetivas de obter um palco nas casas de comédias. Porém, aínda tendo em conta estas circunstâncias favoráveis, nom tinham a garantia de acesso a estes lugares caso se desse a coincidência de que o tal camarote em questom fosse disputado por um agente da alta fidalguia, o qual acabava sendo priorizado pola instituição de poder local. Alguns conflitos que se documentárom nos primeiros anos do 1800 permitem-nos verificar esta hipótese ao funcionar na prática como umha avaliação dos capitais dum e outro grupo da elite. O comerciante colonial Manuel Díez Tavanera, para além do elevado capital económico acumulado com os seus negócios, produzira um nom desdenhável capital político derivado dos cargos que detantara como prior do Real Consulado e, na instituição municipal, como procurador personero, regedor eletivo, deputado de abastos e tesoureiro. Todos estes méritos económicos e políticos nom fõrom, apesar disto, suficientes para que a sua mulher, Ángela Durango Iglesias, ganhasse a contenda para seguir usufruindo do camarote que a sua mulher estivera ocupando até aquela temporada durante doze anos continuados (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitudes de adxudicación de palcos do Teatro”. Cota: 8421/ 18). É importante precisar que o seu concorrente era um tal “Gonzalo Mosquera” que aparece referido na documentação, que se corresponde com o agente Gonzalo Mosquera Arias Conde, de origens fidalgas, nascido em Pontevedra e senhor jurisdicional de Bentrances (Ourense), guarda-marinha que mais adiante chegou a ser regedor do concelho corunhês e também bisavó de Emilia Pardo Bazán (Barreiro Fernández et al., 2010-2011: 16). Inicialmente do tom utilizado por Díez Tavanera parecia desprender-se um relativo otimismo quanto a que o litígio se resolveria em seu favor, baseando-se especialmente no direito adquirido por ter ocupado a sua família durante “12 años seguidos el [palco] número 5” (“espero que la Ciudad lo tendrá en Consideracion y que mi dispensara mi confianza”, “como vecino pretendo uno y que me parece tengo este derecho”). Aínda que também mostrava o agente umha certa

resignação para aceitar que o palco fosse sorteado entre vários candidatos (“y si fuese por suerte sufrirá la que me tocasse”), sendo até certo ponto ciente das boas opções de Gonzalo Mosquera e da possível perda do camarote, apesar da longevidade que tinha o seu arrendamento (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitudes de adjudicación de palcos do Teatro”. Cota: 8421/ 18). O resultado final da reclamação não foi publicado na documentação municipal, mas a decisão preventiva do concelho de despossuir do palco ao empresário comerciante e a sua mulher para destinar o camarote ao agente representante da nobreza de antigo corrobora uma clara inclinação desta instituição e dos seus membros, principalmente dos regedores perpétuos –que continuavam tendo o poder das decisões no órgão local-, em favor dos seus pares.

Correu a mesma sorte outro importantíssimo empresário colonial de origem francesa, Juan Francisco Barrié²⁸⁹, num pleito por um “apósito” que o enfrentou a um representante prototípico da fidalguia, sendo neste caso a posição do concelho ainda mais transparente no benefício do segundo. Com um estilo mais veemente Juan Francisco Barrié entrou numa polémica com o concelho corunhês na temporada teatral de 1800 pelo mesmo motivo, pela corporação municipal ter pegado o palco que a companhia de óperas de Juan Bautista Longarini e José Accinelli lhe atribuíra para finalmente ser oferecido a outro vizinho, de origens fidalgas que impugnara esta concessão (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamaciones feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39). O diretor italiano operático, Antonio Marchesi, que naquele momento agia como apoderado da companhia de Longarini e Accinelli, mediara para beneficiar ao empresário fazendo uso da sua vinculação familiar, como sogro do empresário, logo de Barrié ter casado em 1796 com a atriz Manuela Irene Marchesi, uma das suas filhas (Carreira, 1991: 111). Barrié lograra arrendar o tal palco por uma das vias informais -a negociação direta das interessadas ou interessados com os empresários teatrais- que, como expressamos, fora em muitas mais ocasiões indiretamente autorizada pelo concelho da Corunha. Aliás, arguia o comerciante o seu direito de desfrute pelo facto de ter arrendado o mesmo palco número 32 durante “las últimas temporadas de teatro tanto Italiano quanto Español”, o que lhe conferia uma certa tranquilidade apoiada na “práctica inconcusamente [sic] observada en este Pueblo de ser atendidos y preferidos en la toma de los mismos palcos los Sujetos que estaban, digamoslo así, posesionados de ellos” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamaciones feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39), certamente um direito de uso que por regra geral se tivera em conta nas atribuições de lugares, funcionando, como temos visto, como argumento nas solicitudes de palco realizadas por agentes fidalgos –ainda que não assi no pleito do comerciante Tavanera-. A seguir defendeu-se o concelho corunhês indicando que revisara a distribuição dos palcos realizada por Marchesi

²⁸⁹ Para entendermos a posição no espaço social e no campo económico e do poder e as funções que ocupou este agente nas instituições do período, ofereceremos algumas informações relevantes, para além das já apontadas, sobre a sua trajetória. Juan Francisco Barrié era originário da França, concretamente de Fos, da comuna de Saint-Gaudens (departamento de Haute-Garonne), lugar em que nasceu em 1768, enquanto que morreu na própria cidade da Corunha em 1854. Ao chegar à Corunha adquiriu a fábrica de chapéus “de fieltro” com la procedente de Castela, que erguera em 1796 originalmente Juan Pedro Salabert -também empresário francês e residente no Porto- com o apoio do Real Consulado da Corunha (Sobrado Correa, 2007: 190). Esta usina estava formada por uns 120 teares dispostos pela cidade e dava emprego a 140 operários e 40 aprendizes, confeccionando anualmente uns 22.000 chapéus (Vedia y Goossens, 1845: 222) para logo serem exportados a diferentes pontos da Península e de América e, segundo recolhe Tettamancy y Gastón (1994 [1900]: 356), mesmo fornecendo a própria Casa Real. Também provou fortuna no comércio com as Índias (Mejide Pardo, 1967: 98). Figura no *Almanak mercantil...* de 1800 na secção de comerciantes grossistas estrangeiros. Já fora do período selecionado nesta tese, assumiu diferentes responsabilidades políticas. Baixo a ocupação francesa acedeu ao cargo de “diputado del común” em 1808 e de deputado de abastos em 1809 (Fernández Caamaño, 2006, II Parte: 38). Também foi prior do Consulado no tempo da ocupação das tropas napoleónicas (Mejide Pardo, 1968) e ganhou em 1808 diferentes cargos consulares, vice-cônsul da França e cônsul da Prússia (veja-se *Almanak mercantil...* de 1808).

por nom concordar com um modo de proceder arbitrário e até nom conhecido polos próprios diretores da companhia (“se propaso a repartir Palcos, y Lunetas como le pareció sin ninguna orden ni intelixencia de los mismos autores”), que tivera como consequência graves erros, “faltando á muchos que tenian palabra de ellos, y entre estos al Oydor de la Real Audiencia don Juan de Loresecha, que desde el día en que se habia admitido la diversion, lo habia pedido” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamacións feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39). À luz deste argumento, o compromisso prévio com o agente da fidalguia já citado e ouvidor da Real Audiencia del Reino de Galicia, Juan de Loresecha, pola obtençom dum palco foi o que motivou que a cámara corrigisse esta distribuiçom. Mais ainda, segundo a versom oficial municipal, o próprio Marchesi admitira o erro e, em consequência, emendara a listagem de beneficiários dos palcos. Ao saber isto Barrié, pedira explicaçons perante o corregedor e, nom obtendo a retificaçom esperada, iniciara um procedimento formal de protesto contra o concelho da Corunha no Consejo de Castilla, o que, como confessa o concelho, os desagradara muito.

Porém, nesta cadeia de fatos a questom chave que explica o desencontro do concelho com a distribuiçom realizada por Marchesi encontra-se de modo mais concreto nas seguintes palavras do concelho através da maioria capitular em que se queixa “por haber comprometido con su inutil oficiosidad á las Personas de mas distincion del Pueblo” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamacións feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39). Quer dizer-se, o maior risco assumido por Antonio Marchesi do ponto de vista municipal nom foi simplesmente a desorganizaçom na partilha dos lugares, mas que estes nom fossem destinados aos seus legítimos usufrutuários ‘às pessoas de maior distinçom’. Deste modo desvenda-se como o critério fulcral utilizado pola cámara para conceder os camarotes foi o capital simbólico dos solicitantes. Assim sendo, as situaçons de pugna serviam para dirimir quais dos agentes concorrentes, julgava-se, ostentavam maior distinçom para a instituïçom de poder local, nom sendo escolhidos como tais os agentes da burguesia corunhesa quando rivalizárom por este direito com a fidalguia. Os lamentos de Juan Francisco Barrié com os quais finalizou este pleito nom deixam de apoiar esta tese. Deste ponto de vista o agente comerciante esforçou-se por destacar a injustiça desta escolha e os seus méritos em termos simbólicos e a sua condiçom de igual ou até superior ao agente beneficiado (“yo soy un ciudadano honrado á quien se hace agravio en preferirle otro qualquiera” [A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamacións feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39]). Nom renegou Barrié da sua condiçom burguesa como comerciante, ao descrever-se já na introduçom da sua representaçom oficial como “fabricante y Director de la Real Fábrica de Sombreros finos” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamacións feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39). Além do mais, salientou os seus merecimentos nesta área, pondo em destaque o contributo que por meio dos seus negócios realizava para a ‘felicidade (pública)’ do Reino de Galicia –conceito tam proveitoso neste período-, apontando algumas iniciativas concretas como a introduçom com os seus barcos na Corunha e no Ferrol dumha importante quantidade de gram em períodos de forte carência de produtos alimentares básicos:

[...] un Comerciante de honor que tiene dado pruebas nada equívocas del interes que toma en la felicidad del Reyno, y especialmente en la de este pueblo á quien tiene hechos Servicios de alta Consideracion que V.S. Mismos han reconocido tales como buenos testigos y principalmente interesados en ello (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Expediente sobre as reclamacións feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/ 39).

Era esta umha tentativa de procurar o reconhecimento do capital simbólico que, ao seu juízo, merecia detentar na cidade como agente burguês representante do progresso económico. Mas precisamente estes esforços revelavam a consciência das suas carências de legitimidade simbólica a olhos dos agentes do campo do poder. Nesta mesma linha, Barrié continuou com umha reivindicação extraordinariamente eloquente na qual clamava contra as diferenças de ‘classe’, e de ‘estado’, de ‘hierarquias’, que nom deviam existir no interior dos coliseus:

[j] una Diversion pública en la que no hay distincion de clases ni estado ni pueda haberla porque esto seria trastornar el Orden de las Cosas, y dar margen á disputas cavilosas y perjudiciales á la Sociedad. Finalmente si se tratase de preferencia indudablemente la debria yo tener por el mismo hecho de haber conservado este palco por temporada durante la última de Comedias, y la anterior de Operas.

[j] En el teatro todos son Ciudadanos sin distincion de clases ni Gerarquias, excepto aquellos que la deben gozar por razon de su autoridad en él, y por lo mismo no le debe despojar de un palco que siempre há tenido en todas las temporadas anteriores [...] (A.M.C. Expedientes de gobierno y administración del Teatro. “Expediente sobre as reclamaciós feitas por Juan Francisco Barrié”. Cota: 8418/39).

A necessidade dum agente da burguesia enriquecida de realizar umha tomada de posição como esta em que ousa expressar um *desideratum* de como as cousas *deviam ser* e nom como efetivamente *eram* provava, ao contrário do que exigia, que a realidade, insatisfatória para Barrié, era que na realidade estas estratificações e diferenciações existiam e condicionavam as decisões dos agentes de poder. Aliás, polos traços específicos de Barrié dentro das classificações vigentes naquele momento, estes eram adversos para ele para obter determinados privilégios em comparação com os agentes fidalgos e fidalgas, o que explica a decisão do concelho e também subjaze na própria expressão de Barrié, quando aponta que esse tipo de preferência entom ‘deveria’ tê-la ele, incidindo sem querer em que nom a tinha. Por outro lado, resulta mui interessante nesta demanda angustiada pola nulidade das diferenças de hierarquias sociais como Barrié reconheceu o coliseu como o lugar ideal para suspender estas diferenças. Com isto demonstrava umha certa esperança da burguesia em conseguir diluir estes aspetos num futuro próximo e particularmente através do ato performativo da assistência ao teatro, como um espaço e um momento onde encenar e com isto construir umha nova ordem social, apesar das dificuldades que para isto ainda deviam superar os burgueses, como certificam os últimos conflitos analisados. Como resumo, podemos concluir que apesar das notáveis conquistas empreendidas pola burguesia emergente quanto às possibilidades de usufruir o máximo proveito simbólico da performance teatral, o saldo, nos últimos anos compreendidos nesta tese, continuou sendo mais favorável para a fidalguia. Em boa medida isto foi assim pola pertinência que tinha o capital social e, sobretudo, o capital simbólico para os agentes decisores do campo do poder –fundamentalmente os regedores perpétuos- como critério principal para escolher os agentes beneficiários num ‘mercado dos melhores lugares’ cada vez mais saturado. Assim sendo, os representantes burgueses contra o final do século XVIII conseguírom ganhar e até manter por diferentes temporadas um camarote próprio, que as famílias fidalgas até este momento praticamente herdavam sem qualquer tipo de empecilho ou concorrência, como parte dos seus privilégios históricos. Mas, quando os lugares mais privilegiados começaram a escassear com motivo do incremento da demanda, podemos dizer que os agentes da fidalguia local levárom a cabo umha pequena ofensiva, com resultado feliz, para recuperar e reafirmar a sua preeminência e evidenciar as fraquezas da burguesia em termos de capital simbólico –nom assim de capital económico e até político-.

Nas próximas páginas trataremos doutros procedimentos implementados pela burguesia no espaço teatral, e com melhor resultado, que davam um passo mais no caminho de estabelecer a partir da atividade teatral, como implorava Juan Francisco Barrié, umha nova configuração social em que o critério de sangue nom fosse determinante e a burguesia pudesse acumular benefícios simbólicos que lhe permitissem relacionar-se de forma mais equilibrada com a fidalguia. Estas estratégias da burguesia consistirám, no fundamental, em investir o maior capital com que contavam, o económico, na gestom da prática teatral, enquanto que a fidalguia nom ficou passiva, continuou lutando por resistir em posições hegemónicas no espaço social, mobilizando, por seu turno, o seu maior aval, o elevado capital simbólico acumulado.

6.2.2.2. *O mecenato teatral*

Podemos agrupar um conjunto de iniciativas empreendidas por agentes dos grupos sociais dominantes que tinham em comum funcionarem como práticas de mecenato que visavam fomentar ou dinamizar a oferta de diversons teatrais. Estas ações tinham como motor principal garantir a estabilidade teatral no Ferrol e na Corunha, atendendo ao forte crescimento na demansa e no gosto desta forma de lazer e ao facto de esta diversom ter ganhado nas últimas décadas do século XVIII umha inequívoca legitimidade moral e política dadas as suas virtudes pedagógicas. Em consequência, aqueles agentes que contribuísem para o estímulo teatral, ora disponibilizando os seus dinheiros, ora os seus capitais –político, social, simbólico–, receberiam em troca da sociedade umha compensação, um reconhecimento em forma de capital simbólico por eles assumido, para o qual era indispensável que estes contributos tivessem um alcance público, umha certa ressonância social.

Temos identificado duas modalidades principais de mecenato teatral que funcionavam no período e nas cidades analisadas nesta tese, as duas gerando capital simbólico em favor dos seus propulsores. Em primeiro lugar, ocuparemos-nos do “mecenato simbólico”, a modalidade preferida polos agentes da fidalguia local. Estes agentes disponibilizavam o seu capital social, a sua rede de relacionamentos –por exemplo, para induzir umha determinada autorização dos agentes do poder– e o seu capital simbólico –o próprio reconhecimento simbólico que detentavam os agentes fomentadores– para levar a cabo ações que estimulassem a própria prática teatral ou os interesses concretos dumha determinada companhia, etc. Por outro lado, a prática bem-feitora mais empregada pola burguesia foi o “mecenato económico”, que transformava em capital simbólico, como forma de agradecimento social, o capital económico investido nesta proto-indústria teatral, que em determinados casos foi vital para a continuidade da oferta teatral. Podemos extrair facilmente disto que quanto mais imprescindível fosse a ajuda económica para a estabilidade da prática teatral, maior seria a recompensa simbólica para o patrocinador económico.

O mecenato simbólico

O apoio da obra de determinados produtores culturais, as experiências de doação e todo tipo de serviços filantrópicos para projetos culturais ou de beneficência que tinham como finalidade garantir a ‘felicidade pública’ eram atividades inscritas no habitus fidalgo. Este tipo de práticas foram tradicionalmente exploradas polo grupo da nobreza, faziam parte do seu elevado sentido de responsabilidade social e foram transmitidas aos seus descendentes como requisitos para este grupo seguir mantendo a necessária legitimação simbólica que justificava

a sua preeminência social. No capítulo 6.1. temos enunciado algum exemplo concreto destas iniciativas empreendidas pela fidalguia corunhesa ou ferrolá –como a participação no patronato do novo hospital do Ferrol, a “Hermandad de la Caridad de Ferrol” ou a reconstrução de capelas, etc.-, agora trataremos nas páginas seguintes as ações desta natureza implementadas especificamente no âmbito da atividade teatral.

Para além das tomadas de posição analisadas da alta fidalguia, em particular dos regedores perpétuos, que, como foi analisado, conformavam uma tendência sólida de apoio especialmente às companhias operáticas, a documentação primária oferece-nos dados sobre intervenções que visavam o fomento da atividade teatral e operática realizadas por nobres que nem detentavam forçosamente cargos políticos, mas que incidiram diretamente sobre os agentes do poder. Estas ações consistiram geralmente na mediação política com agentes do campo do poder nas circunstâncias em que existia um clima contrário à diversão teatral ou qualquer tipo de empecilho para ela, persuadindo os tais agentes políticos para restabelecer o curso da atividade ou mesmo reforçá-la. Em núcleos populacionais como Córdoba, Granada ou Palma de Mallorca, Máximo Leza (2003: 1699-1700) reconhece que a intermediação de agentes destacados da ‘nobreza ilustrada’ foi fundamental para atingir uma estabilidade dos espetáculos teatrais. Mesmo para Madrid, o historiador musical decimonónico Peña y Goñi (2003 [1881-1885]: 60) afirmou que em determinados períodos a continuidade das temporadas teatrais e operáticas em Madrid dependeu de modo direto da maior ou menor presença da alta aristocracia na Corte. Este estudioso tinha uma posição mui crítica com estas práticas de mecenato. Peña y Goñi (2003 [1881-1885]: 69), ao cultivar uma abordagem historiográfica nacionalista do fenómeno musical, julgava que o ‘excessivo’ ativismo das elites nobres em favor sobretudo das companhias operáticas italianas prejudicou um desenvolvimento musical especificamente espanhol, nem incentivando as companhias líricas espanholas. Esta interpretação crítica corrobora, no entanto, o relevante papel que jogaram as práticas de mecenato da fidalguia para estimular a atividade operática nos coliseus da Península no Setecentos.

Dous setores do grupo da fidalguia destacaram por exibir um maior número de iniciativas encaminhadas a incentivar a atividade teatral: as mulheres nobres e os altos mandos militares. O papel ativo das damas da nobreza no fomento teatral e operático figura numa série de evidências inequívocas assinaladas pela documentação secundária. O historiador musical Peña y Goñi (2003 [1881-1885]) falava criticamente do fervor com que as representantes de duas das casas nobiliárias mais poderosas e prestigiadas do Reino de Espanha –a casa de Osuna e a casa de Alba- protegiam, publicitavam e até financiavam²⁹⁰ a finais do século XVIII as duas *prima donne* que mais destacavam naquela altura, tendo-se repartido cada uma delas a responsabilidade de ser bem-feitoras de uma e outra: a cantora portuguesa Luísa Rosa de Aguiar, mais conhecida como Luísa Todi ou a Todi –casada com o violinista italiano Francesco Saverio Todi, razão pela qual possivelmente Peña y Goñi (2003 [1881-1885]) lhe atribuiu erradamente a nacionalidade italiana- era promovida pela Duquesa de Osuna, enquanto a Duquesa de Alba escolhera a cantora italiana Brigida Banti²⁹¹. Apesar da preferência pelas

²⁹⁰ A este respeito, seguindo com o tom crítico, Peña y Goñi (2003 [1881-1885]: 68) lamentava-se do costume praticado por muitos representantes da alta nobreza de agasalhar constantemente as principais cantoras com jóias e outros caros objetos, o que tivo como consequência, segundo este autor, o esbanjamento das fortunas de muitas das principais linhagens espanholas, por causa de “tem deplorable fanatismo”.

²⁹¹ “¡Pobres compositores españoles! ¡Desdichados cantantes! Mientras gemian [sic] unos y otros en la miseria y el abandono, la aristocracia española se arruinaba en los Caños del Peral, donde dos artistas italianas, la Todi y la Giorgi-Banti, traían [sic] revueltas á [sic] nuestras damas más encopetadas y opulentas. La duquesa de Osuna protegía á [sic] la primera, y la de Alba á [sic] la segunda, formándose de estas preferencias dos partidos, que encarnizadamente se hacían [sic] la guerra” (Peña y Goñi, 2003 [1881-1885]: 68).

cantoras e atrizes, a Duquesa de Alba também exercera de patrocinadora, até a sua morte, do compositor espanhol Fernando Sors, a quem chegou a encomendar a elaboração dumha ópera bufa (Peña y Goñi, 2003 [1881-1885]: 128-129), evidenciando novamente a maior inclinação da fidalguia pola ópera cómica italiana. A este respeito, a Todi foi mui apoiada já nos seus começos, contando com a cumplicidade e a proteção das damas da nobreza lisboeta, como se pode observar num forte enfrentamento que aconteceu no Teatro do Bairro Alto entre a cantora, o seu marido e o compositor Giuseppe Scolari em que estas acabavam protegendo e mediando em favor de Luísa Todi (Brito, 2007: 179-181). Na correspondência que trocam a Condessa do Vimieiro e a Marquesa de Alorna, analisada por Bello Vázquez (2005), existem igualmente provas inequívocas da proteção exercida pola nobreza portuguesa com Luísa Todi e a relação de grande proximidade e de afeto que tinham com ela, em que foi usual que nas cartas se enviassem saudações para ela.

Este tipo de relações de proteção, que nalguns casos até tomavam a forma dumha amizade pessoal, geralmente entre damas da nobreza e atrizes e cantoras de sucesso, nom devem ser subestimadas, pois mesmo contribuíram para introduzir estas atrizes noutros âmbitos políticos ainda mais elevados, como com integrantes da própria família real, que seguiam igualmente a lógica da filantropia e da proteção cultural, tam genuína dos campos literários heterónomos e do modo de agir das elites nobres²⁹². A amostra mais tangível do patrocínio exercido das damas da nobreza –que, como vemos, era um fenómeno estendido por todas Europa- aparece nas dedicatórias dirigidas às suas protetoras e conservadas nos libretos da altura. Estas funcionavam como umha amostra de agradecimento polos serviços realizados em favor da tal cantora ou dumha determinada formação cómica ou operática, evidenciando o apoio demonstrado. Serviam do mesmo jeito para seduzir um ou umha determinada agente da fidalguia, ao conceder-lhe um reconhecimento público procuravam contar com a sua futura intermediação ou até com umha doação económica direta em troca deste reconhecimento²⁹³. Além disto, as dedicatórias eram igualmente a prova mais eloquente de que o exercício da proteção pública dum agente teatral produzia réditos simbólicos específicos, que acabavam sendo assimilados pola ou polo agente mecenas²⁹⁴. Isto tinha lugar porque a declaração pública do agradecimento

²⁹² No Archivo Histórico Nacional de Madrid deparamos com umha interessante carta em italiano escrita em 1830 pola atriz italiana Anna Calvi, primeiro contralto no Teatro de San Carlos de Lisboa, e dirigida à própria rainha, Maria Cristina de Borbón-Dos Sicilias, em que lhe pedia clemência e proteção para poder dar uns concertos em Madrid com o fim de reunir a quantidade de dinheiro suficiente para alimentar aos seus dous filhos, devido à situação mui precária em que se encontrava, e assim poder regressar a Itália:

«Sacra Reale Maestà

La Nobile Anna Calvi Occupati reduce di Lisbonna, [j] reccò da Napoli Scritturatta come primo Contralto Assoluto a quel Real Teatro da S. Carlos e non avendo percepito in un Anno che un solo mese di pagha [j]; Trovasi ora in Madrid con due [j] bambine senza mezzi di potere proseguire il viaggio per Napoli.

Implora la Clemenzia della Real Maestà Nostra a Volergli concedere un permesso per dare tre Concerti con un piccolo soccorso pecuniario trovandosi nella massima desolazione e di un momento a l'altro in mezzo alla strada per non avere che pagare l'affitto di Casa; il che spera della grazia in Dio che conservi long.e la Vostra Sacra Real Maestà. Grazia.

La Suplicante

Anna Calvi Occupati.

Madrid li 11 Aprile 1830» (A.H.M. Leg. 11.409, núm. 36).

²⁹³ Roger Alier (1990: 94) explica como no Teatre de la Santa Creu era costume que a dedicação vinhesse seguida posteriormente dum “donatiu en metàl·lic als artistes” da parte do nobre beneficiado com a tal legitimação simbólica.

²⁹⁴ Esta estratégia, a de captação de novos favores ou de reconhecimento dos já realizados a partir da inclusom de dedicatórias a agentes centrais do espaço social e do campo do poder, foi mui utilizada por Nicolà Setaro nas várias cidades em que encenou, embora todos os exemplos conservados se refiram a libretos conservados em cidades fora do Reino da Galiza. Podemos apontar o seguinte exemplo de dedicatória de Setaro destinada a um representante da alta nobreza, também detentor dum regimento em Barcelona, recolhida por Cotarelo y Mori (1917: 221, nota de rodapé):

ao fomentador teatral representava ao mesmo tempo simbolicamente a reconhecença do conjunto dos espetadores presentes na encenação porque estes também beneficiavam desta ação patrocinadora que assegurava a continuidade dos espetáculos. Era exatamente o mesmo procedimento de devolução de capital simbólico que funcionava em qualquer tipo de prática filantrópica, de alcance público, que servia a um interesse social geral, e que também se cumpre nas ações de mecenato económico que examinaremos na próxima alínea. Cotarelo y Mori (1917: 271) no seu ensaio sobre a história da ópera, na listagem de libretos localizados, documentou vários que estavam dedicados a agentes da nobreza, boa parte deles a damas nobres, como a Condessa de Villagonzalo que recebeu umha reverência pública dumha companhia de óperas nom identificada no libreto publicado pola companhia da primeria peça que encenavam. Assim, foi mui sintomático que a primeira ópera que o 30 de Maio de 1750 estreou o empresário Nicolà Setaro num teatro público em Barcelona com motivo do santo do monarca Fernando VI, *El Estudiante a la moda*, tivesse como alvo da sua dedicação à Marquesa de la Mina, María Agustina Zaparria de Calatayud Fernández de Híjar²⁹⁵.

Como se deduz do estudo de Carreira (1990: 42) sobre a trajetória de Setaro e as dedicações realizadas, este era mui consciente dos perfis de pessoas que escolhia –como veremos, destacavam os integrantes fidalgos das elites militares- para render tributo público nas suas encenações e para pretender receber o seu apoio. De aí que também seja lícito inferir que a Marquesa de la Mina, escolhida para ser homenageada, igualmente exercesse algum tipo de função protetora da companhia italiana, que tivesse o capital social e simbólico suficiente como para levar a cabo algum movimento em seu favor (mesmo se esta mediação fosse discreta e fugisse de ostentar publicamente o seu próprio poder, sendo este o *modus operandi* habitual das mulheres das elites [Bello Vázquez, 2005: 44-45]). À luz disto, é cabível realizar a pergunta de se o consenso historiográfico (vejam-se Máximo Leza [2003: 1699] e Alíer [1990: 100-103], etc.) que atribuía ao Marquês de la Mina o mérito de ter trazido a companhia de Setaro à Península negligenciou, aplicando um viés patriarcal, o papel que a Marquesa de la Mina pudo ter nesta operação, atendo-nos às evidências documentais da encenação dedicada. Esta bem pudo incidir no seu próprio marido, o Marquês de la Mina, que também era Capitão general da Catalunha –de aí que fosse quem detentava as competências políticas para favorecer a operação de importação da companhia- ou noutras figuras do campo do poder, mobilizando o seu capital social e simbólico para que a companhia de Setaro se instalasse em Barcelona. Devemos conceder que o Marquês de la Mina era um agente apaixonado pola diversão operática, como provam diferentes iniciativas políticas que procuraram a sua consolidação em Barcelona (Alíer, 1990) e a educação musical que possivelmente tivo este alto cargo militar após a sua longa estadia em Itália, como aponta Carreira (1990: 41-42). O gosto pola ópera italiana partilhado polo casal dos marqueses nom nega que poidamos conjecturar com a possível intermediação da Marquesa de la Mina e que explica que, a final de contas, ela fosse no primeiro libreto em Barcelona a destinatária do tributo de Setaro e nom ele. No mesmo sentido podemos interpretar a arriscada tomada de posição da Condessa de la Cañada quando publicamente colocou em questão a decisão da Junta de Teatros –dependente em última

"*Il mondo alla rovescia ossia Le Donne che comandano*. Drame bernesco per música. Da rappresentarsi nel teatro della molto illustre città di Barcellona, nell' anno di 1752. Dedicato al molto illustre signore D. Joseph de Rocaberti y de Lupià, marques de Argersola, regidor decano del muy illustre Ayuntamiento de la ciudad de Barcelona (sic todo). Barcelona. Por Pedro Escuder. 8.º; 58 págs. Texto italiano. La dedicatoria, suscrita por Nicola Setaro, Impresario".

²⁹⁵ "*El Estudiante a la moda*- Drama cómico por música, que se ha de representar en el teatro de la muy illustre ciudad de Barcelona el año de 1750, para festejar el día del glorioso nombre de S. M. Fernando VI, dedicado a la Excmá, Sra. D.ª María Agustina Zaparria de Calatayud Fernández de Híjar, marquesa de la Mina, 8.º: 97 págs. Texto italiano y castellano" (Cotarelo y Mori, 1917: 215-216, nota de rodapé).

instância do Consejo de Castilla- de eliminar o papel protagonista que estava representando a cantora Brigida Banti numha determinada ópera em andamento. Cotarelo y Mori (1917: 360) contou como a Condessa de la Cañada -que era esposa do Governador do Consejo de Castilla e que, para além disto, presidia as encenações do Teatro de los Caños del Peral- efetuou um protesto público, somado a vários amigos, para obrigar a Junta do Reino a readmitir esta atriz. Um envolvimento deste tipo permite verificar o apaixonamento das damas da nobreza e o seu papel ativo na proteção teatral mesmo desautorizando decisões das instituições superiores e, mais essencialmente, que esta representante da alta nobreza detentava um capital simbólico mui relevante, ao ponto de agir deste modo sem temer umha reação deslegitimadora.

Outras ações de transferência de capital simbólico menos transparentes que as dedicatórias como a ênfase dos alcades maiores ou dos regedores perpétuos corunheses para conseguir votações positivas, especialmente em favor das companhias italianas, por decorrerem num espaço institucional, os concelhos, também tinham umha ressonância pública e conferiam reconhecimento simbólico aos seus fomentadores. Som este tipo de iniciativas de patrocínio protagonizadas pola alta fidalguia e estudadas no sub-capítulo sobre a política teatral as que melhor nos permitem conhecer os processos de mecenato simbólico no Reino da Galiza já que os libretos, umha fonte tam valiosa para estudar o fenómeno teatral noutras cidades espanholas, quase nom fõrom conservados no Reino da Galiza. O único libreto que conseguimos localizar, custodiado no arquivo municipal da Corunha, tem um conteúdo miscelâneo e o seu estado de conservação é mui deficitário, faltando partes, e, aliás, por desgracia nom inclui nengumha dedicatória. Em consequência, nom podemos servir-nos desta fonte para reconstruir os apoios que a diversom teatral recebeu dos agentes nobres e hipoteticamente das fidalgas galegas. Mais ainda, um inconveniente, neste caso nom específico da situação galega, foi que as mulheres nobres nom podiam desempenhar cargos políticos institucionais, decorrendo a sua prática política, como foi justificado, fora do âmbito oficial e da documentação escrita que a acompanhava. Dado que o corpus principal que nos achega informação sobre os processos teatrais nas cidades galegas é de natureza administrativa –como resultado do problema concreto que afetava ao Reino das reduzidas fontes escritas de tipo pessoal, a aduzida falta de diários, crónicas, cartas, etc.-, esta circunstância complica muito o aparecimento de informação sobre mulheres nobres, sem cargo político associado, que exercessem o mecenato.

Apesar deste cenário, diferentes indícios apontam para a posição de poder e influxo que de jeito efetivo tinham algumas mulheres nobres galegas o que somado ao seu intenso gosto pola oferta teatral e operática permite-nos especular que pudessem mediar para o seu incentivamento. Em primeiro lugar, com atenção na documentação municipal corunhesa, obtivemos a prova de que as representantes da mais alta fidalguia galega, concretamente as consideradas “Grandes de España”, muitas delas residentes em Madrid e cortesãs da família real, como foi o caso de María Josefa de Zúñiga y Castro, Condessa de Lemos e Marquesa de Sarria, apesar da distância tinham um poder político efetivo sobre as decisões tomadas nos concelhos galegos²⁹⁶ e na própria corte. A este respeito o próprio concelho da Corunha insta numha carta do 9 de Outubro de 1771 a esta dama a intervir na Corte em favor do concelho para libertar um conjunto de capitulares que foram presos (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1771. 9 de Outubro. Anexos. Fólio 260frente-256verso. Cota: C-61). Resulta convincente que outras mulheres da fidalguia interessadas neste espetáculo, como aquelas que aparecem como arrendatárias dos camarotes na Corunha do 1800, consumidoras

²⁹⁶ "Residisen ou non no Reino, os señores contaban cun meste tecido administrativo para exercer-lo seu poder e influencia social. Á parte dos xuíces ordinarios, dos escribáns e procuradores de causas, as grandes cass nobres tiñan unha rede de capeláns-mordomos, de cregos de presentación, de familias da facción da casa (á que servían declarando ó seu favor nos preitos)" (Saavedra, 1997: 88).

regulares desta diversom, tirassem proveito do seu capital simbólico, como tinha feito a própria Condessa de Lemos ou a Marquesa de la Mina para pressionar as autoridades municipais para o estímulo da mesma. Neste sentido, temos assinalado a agente nobre María Francisca de Isla y Losada, residente em Santiago de Compostela, da qual sabemos, como foi desenvolvido no sub-capítulo anterior, a partir das cartas escritas polo seu irmám –e nom as dela própria, que foram queimadas por ela mesma-, que era amante da diversom teatral, que tinha umha importante formaçom cultural e intelectual e que todo isto ligado à sua condiçom fidalga a dotava dum notável poder simbólico, provado no reconhecimento que tivo polos seus coevos, com capacidade para agir em favor desta forma de diversom. Mais ainda, a prova mais sólida do interesse das damas nobres galegas nas funçons teatrais e operáticas é a que nos oferece esse 44,4% de fidalgas corunhesas nos palcos do coliseu corunhês no 1800, sobre a percentagem total do público dessa zona do coliseu, e, sobretudo, as iniciativas que estas mesmas dirigírom para renovar ou arrendar os palcos que desejavam. Com o fim de alcançar os seus interesses estas damas nom hesitárom em interceder com os agentes do poder local fazendo uso do seu capital simbólico de casa, o que fai pensar que também pudérom agir do mesmo modo para incrementar ou assentar a oferta teatral nos momentos de maior precaridade, embora nom tenhamos, como foi sublinhado, provas materiais concretas desta possível estratégia.

Os altos mandos militares conformam o segundo coletivo destacado do grupo da fidalguia polo seu apoio continuado e sem fissuras ao espetáculo operático, impulsionando medidas extraordinárias com este fim. Em torno desta questom, Nicolà Setaro, o primeiro introdutor e estabilizador da oferta operática no Reino da Galiza, desenvolveu umha estratégia clara de seduçom deste coletivo para contar com o seu apoio e implementar sem entraves os seus planos como empresário teatral. Tampouco hai que esquecer a este respeito que a oficialidade militar constituía o perfil-tipo de espetadores mais assíduo aos espetáculos de ópera. Todo o qual levou a Carreira (1990: 42) a afirmar que nom foi por acaso que Setaro escolhera preferentemente cidades com um relevante destacamento militar para situar os coliseus que erguia e queria administrar. Setaro utilizou o método de seduçom das dedicatórias com os representantes superiores do Exército, como tinha já feito com as damas da nobreza e outros representantes da nobreza. Assim, nos seus primeiros anos em Barcelona assente no Teatre de la Santa Creu encontramos o tributo ao mariscal de campo, o Marqués de Moya, Agustín de Copons y Copons, em 1751 no libreto da ópera *El Demofonte* –dum dos dramaturgos mais reconhecidos naquela altura, Pietro Metastasio - (Cotarelo y Mori, 1917: 217, nota de rodapé). Na dedicaçom dirigida ao mariscal apelava à estirpe nobiliária do Marqués, a “la ilustre família de Copons” e ao seu cargo militar, representando-o publicamente como nobre e jefe militar e estendendo esta homenagem à unidade familiar, incluindo deste jeito às mulheres da família, como a sua mulher Cayetana de Copons, Oms, Santapau y Çarriera. Esta foi umha estratégia perfeitamente consciente e planejada como prova o fato de ser repetida no tempo, de aí que em 1762, instalado no Porto, dedicou desta volta o impresso da ópera *Il trascurato* –libreto do reconhecido produtor Carlo Goldoni- ao agente Joýo de Almada e Melo, Governador militar do Porto e, portanto, o cargo militar mais alto e aquele que concentrava todas as responsabilidades militares e de ordem pública da cidade (Carreira, 1990: 42). Por seu turno os fidalgos militares galegos aceitárom as atençons de Setaro –apesar de nom se ter conservado prova de dedicaçons de libretos ou outras manifestaçons de reconhecimento público- e compensaro-nas levando a cabo açons específicas tendentes a melhorar as suas condiçons de trabalho da sua companhia.

No Ferrol pudo verificar-se de modo particular o sucesso desta estratégia de captaçom de aliados entre as elites militares já que nesta cidade observamos tomadas de posiçom mui firmes de diferentes altos cargos que visavam beneficiar a companhia do italiano Nicolà Setaro, ainda que este já estivesse no centro de várias controvérsias. Num pleno de Dezembro de 1770 da

câmara do Ferrol os agentes capitulares discutírom um pedimento apresentado por um conjunto de altos mandos do Exército e da Marinha do Ferrol, que trasladaram pessoalmente ao alcalde maior, como forma de incrementar a pressom e a eficácia da sua proposta. Estes compareceram na própria casa do alcalde maior para expressar a necessidade de que as óperas de Setaro continuassem sendo encenadas (o concelho aplicara dias antes umha admoestação tanto à formação de Setaro quanto à de Antonia Díaz, como castigo por diferentes incumprimentos, que ordenava a paralisia da atividade) e, para além disto, para colocar a possibilidade de que se permitissem encenações destinadas em exclusiva a um público militar (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 19 de Dezembro. Fólio 252verso-253frente. Cota 377). A partir dos livros de acordos deste período pudemos aceder ao nome completo destes altos mandos do Exército e da Marinha que apareceram na morada do alcalde maior, praticamente assumindo as tarefas que geralmente tinha o “apoderado” dumha companhia, que consistiam em representar e defender os interesses da tal companhia (remetemos para a definição de *apoderado* dada no capítulo 4.1. a partir do *Diccionario de autoridades* [1726, tomo I]). Os integrantes desta comitiva foram Dionisio Sánchez de Aguilera, “sargento mayor de esta Plaza”; Martín Álvarez de Sotomayor, “Mariscal de Campo de los reales exercitos y comandante de las tropas destinadas a la fortificacion de esta Plaza”; José Domas y Valle, “Mayor General del Departamento de Ferrol” e Andrés Reggio y Brachiforte, “General ynterno del mismo Departamento y Theniente General de la real Armada” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 19 de Dezembro. Fólio 252verso. Cota 377). Portanto, eram todos eles agentes representantes da fidalguia militar de maior graduação, ao ponto a diversom operática contava com o apoio do topo dos mandos do Exército na cidade.

É importante levar em conta que o concelho, possivelmente movido pelo elevado capital simbólico detentado por estes patrocinadores da ópera, tomou mui em sério a açom das elites militares, ainda tratando-se dumha forma de ingerência sobre a política teatral municipal – lembremos que a confrontação de jurisdições provocou muitas susceptibilidades e até conflitos diretos entre instituições políticas- e ainda tendo Setaro um notável historial de conflitos. Nas primeiras linhas da ata municipal explica o escrivám que o alcalde maior já enviara ao Mariscal de Campo, Martín Álvarez de Sotomayor, umha cópia do acordo do pleno do dia anterior em que se tinha aprovado o reinício da atividade teatral, ciente de que este assunto preocupava muito a este agente e outros altos cargos do Exército, tendo recebido pressons neste sentido: “[j] como que havia Sido [Martín Álvarez de Sotomayor] uno de los Cavalleros que vocalmente mediaran con el citado señor Alqualde maior para que se permitiese a Nicolas Setaro ympresario de Operas continuase en representarlas y mas funciones de publica diversion [...]” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 19 de Dezembro. Fólio 252verso. Cota 377). No que respeita ao último pedimento das funções exclusivas, a maioria capitular finalmente recusou à partida autorizar estas encenações, como se deduz da resposta do concelho em que explicita que deve desfrutar do espetáculo teatral e operático “asi la oficialidad como el copioso Concurso de vezinos” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 19 de Dezembro. Fólio 253 frente. Cota 377). Mas a corporação ferrolá aceitou admitir as sugestons dos jefes militares quanto a umha distribuiçom de dias mais favorável para Setaro e para a ópera italiana -do que para a companhia cómica espanhola com a qual coincidiam no coliseu-, ao tempo que sublinhava o concelho que este acordo pretendia satisfazer a vontade da hierarquia militar: “Para que ambos señores Jefes se zerzioren de que el Aiuntamiento desea la mejor Armonia oy como hazerles en todo quanto buenamente le sea factible” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1770. 19 de Dezembro. Fólio 252verso-253frente. Cota 377).

Esta manifestação certa de apoio das camadas elevadas do Exército do Ferrol nom foi, porém, a primeira. Dias antes deste pedimento do grupo de militares, Nicolà Setaro recebera

publicamente a proteção do agente que representava a maior autoridade político-militar na cidade departamental, o segundo Conde de Vega Florida e Comandante geral do departamento do Ferrol, Alonso de la Rosa Levassor, que se tornara num guardião dos interesses de Setaro num momento especialmente crítico para este, o que pudo ajudar a legitimar precisamente iniciativas doutros altos cargos militares. Após ter sido debatida no concelho a proibição de a companhia de Setaro seguir trabalhando, foi mandado que o empresário italiano fosse preso por um aguazil para vir depor na câmara quanto às irregularidades que tinha cometido por desobedecer diretrizes específicas da corporação sobre a gestão teatral. Setaro em lugar de aceder, opujo resistência e fugiu dos aguazis que o vinham procurar, correndo até a morada do Comandante geral, o Conde de Vega Florida, na procura de refúgio –ao que este acedeu- e possivelmente para visar que este mediasse na sua defesa perante o concelho. O acordo do concelho do Ferrol do dia 15 de Dezembro relatou este sucesso de modo mui crítico, mas nele transmite-se às claras a posição de mecenato simbólico, com um importante alcance público, que levou a cabo o governador:

Siendo todos estos echos [cometidos por Setaro] tan nocivos y perjudiciales a la Causa Publica y menos decorosos a la veneracion que deve tenerse a los Magistrados, y para resolver en el asunto lo conveniente dicho señor Alqualde Maior dio orden Vocal a Alverto Pereira Alguacil de su Audiencia para que combocasen a dicho Setaro a presencia de su magestad y mas señores que componen este acto y habiendo pasado a esta diligencia ha buuelto a breve rato dando cuenta que viniendo caminando por la Calle de san Francisco en derecha para esta sala Capitular ymprovisamente se le Escapara sin que pudiera darle Alcanze, y en su vista dio nueva orden el Aiuntamiento al citado Alguazil y a Antonio fernandez que exerze el mismo oficio para que con toda Brevedad lo buscasen y tragesen a dicha Sala Capitular a donde se regresaron a poco yntermedio, ynsinuando al Aiuntamiento que el citado Setaro se havia entrado en la Casa de el excelentissimo señor Conde de Vega Florida donde le havian ymbiado recado de que el Aiuntamiento le estava esperando y poco rato Despues llegó dicho Setaro (A.M.F. *Gobierno. Libros de actas*. Ano 1770. 15 de Dezembro. Fólho 243verso – 244frente. Cota 377).

Setaro finalmente acabou entregando-se às autoridades municipais do Ferrol, mas o simples facto de que o Conde de Vega Florida acedesse a recebê-lo e abrir a sua casa a ele quando estava fugido da justiça dá conta da sua função inequívoca como protetor e mediador em favor de Setaro, revelando uma relação de certa intimidade que coincide com o tipo de relacionamento que o empresário quijó ter com as elites militares das diferentes cidades em que se instalou a fim de obter a sua proteção política. Esta ação do governador permite também a leitura dum envolvimento político mui firme para beneficiar a Setaro, enviando a mensagem pública de que era o seu aliado, mesmo se isto significava ir até certo ponto contra uma decisão municipal, ao prestar acobicho, ainda que temporariamente, a um agente perseguido pelas autoridades públicas. No 1800 encontramos novamente tomadas de posição dos representantes da fidalguia militar defendendo companhias operáticas, nesta altura a de Juan Bautista Longarini e José Accineli e na cidade da Corunha. Num tempo em que esta formação de operistas rivalizava com a companhia cómica espanhola de Bartolomé Alegre, a maior autoridade militar da cidade neste ano, o Comandante geral interino –que assumira provisoriamente as competências do cargo de Capitão geral e Governador do Reino- , Francisco de Biedma y Narváez²⁹⁷,

²⁹⁷ Este agente nasceu em Jaén em 1737 e morreu em Bolívia em 1809. Como marinho da Armada espanhola explorou a costa patagónica e foi fundador de povoados em 1779 e foi designado intendente de Santa Cruz de la Sierra (Zusman, 2006). No

escolheu priorizar os primeiros oferecendo o seu apoio público. Este agente decidiu redigir um ofício ao concelho da Corunha em que recomendava explicitamente a admissão da companhia italiana de Longarini e Accineli a partir do período de Páscoa: "[...] se ha bisto un oficio del señor Comandante General Ynterino de las Armas en que incluye un memorial recomendando la admision de opera para pasqua de resurrección" (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1800. 6 de Março. Fólio 25frente. Cota: C-83).

Mais uma vez o papel protetor dos altos cargos militares traduzia-se praticamente numa função homologável à de “apoderado” ou representante da companhia, sendo este agente o encarregado de levar ao concelho o memorial em que se pedia a solicitude de licença para a companhia, com o agravante da falta de equidade ao inclinar-se em favor dumha das companhias que concorria, aliás, existindo um pré-acodo do concelho com a companhia espanhola de Antonio Solís (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1800. 6 de Fevereiro. Fólio 14verso-15frente. Cota: C-83). Afundando nesta tese, Francisco de Biedma y Narváez repetiu esta operação, como se fosse o “apoderado”, o 4 de Setembro do mesmo ano ao enviar uma instância ao concelho em que pedia que permitisse prorrogar a licença da companhia por vários meses, concretamente de Setembro até o próximo Entrudo. A câmara corunhesa aprovou estender a licença mas não por um espaço de tempo tão longo, só até o 15 de Outubro (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1800. 4 de Setembro. Fólio 118verso-119frente. Cota: C-83). Voltando à solicitude original de Março para a instalação da companhia operática, a resposta ao memorial é mui sintomática do poder político e simbólico que detentava o comandante e como estes elementos fôram determinantes no acordo positivo finalmente tomado pelo concelho corunhês, como confessou a própria maioria capitular indicando o seu desejo de comprazê-lo tratando-se a sua figura dumha ‘alta intercessão’:

y en su Vista la Ciudad en Consideracion a quanto se merece el Señor Don Francisco Biezma en la solicitud que le hace por medio de su oficio deseando manifestarle **la satisfaccion que le resulta de tener ocasion de Complacerle** por las Circunstancias que tan justamente manifiesta en su oficio de oy Acuerdo se admita la opera desde el dia de Pasqua de resureccion [j] y en la Ynteligencia que solo **se entiende esto a la alta interzesion que los recomienda [...]** [o carregado é nosso] (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1800. 6 de Março. Fólio 25frente. Cota: C-83).

Em circunstâncias parecidas, em 1804, o Governador político e militar do Ferrol, Diego Martinez de Córdoba Contador, brigadier da Real Armada, decidiu enviar uma carta formal em representação do concelho do Ferrol ao Consejo de Castilla para preservar o direito do público da cidade a seguir gozando do espetáculo teatral, neste caso o oferecido pela companhia espanhola de comédias de Pascual Más (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1804. 11 de Setembro. Fólio 31frente-31verso. Cota 397). Num momento em que todas as companhias estrangeiras foram expulsas do Reino de Espanha e a única oferta existente era a das formações cômicas espanholas -cada vez mais ambicionadas pela redução da oferta e, porém, o incremento da demanda- o Governador político e militar não descartou entrar num conflito com o concelho de Santiago de Compostela logo de que esta instituição requeresse o regresso da companhia de Pascual Más à cidade arcebispal, e assim abandonar o coliseu do Ferrol, para

1800 ocupou o posto de "Gobernador y Comandante general interino" de Galicia, portanto, de modo interino, assumia o cargo de Capitán General e Gobernador del Reino de Galicia. Enquanto que no 1808 figurou detentando o cargo de modo definitivo de Presidente do Reino de Galicia como Capitán general e Gobernador do Reino (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*).

cumprir com a contrata que assinara naquela cidade. No recurso interposto pola cidade alegou-se que esta companhia nom podia deixar Ferrol dado que também tinha umha contrata vigente com a cidade (“[...] que el nominado Actor [Pascual Más], celebrò otra [contrata] con este Ayuntamiento, allanandose a trabajar en este teatro hasta el proximo Carnabal [...]” [A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1804. 11 de Setembro. Fólho 31 frente. Cota 397]), motivo polo qual pedia proteçom ao Consejo de Castilla, especificamente ao “Gobernador del Consejo como superintendente General de teatros del Reyno”. Neste escrito particularmente o Governador aduziu que devido à elevada presença do Exército e da Marinha no Ferrol, tanto de soldados espanhóis quanto estrangeiros era imprescindível que a cidade tivesse diversons de modo regular:

[j] y acuerda que con presencia de las circunstancias de este Pueblo tropas de Exercito y Marina, Escuadra Francesa, y otros Cuerpos se consulte al Excelentissimo señor Gobernador del Consejo como Superintendente General de teatros del Reyno para que en el particular se sirva decidir el asunto, segun lo estime mas combeniente evitando toda materia de cuestiones y disputas entre dos Cuerpos ilustrados (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1804. 11 de Setembro. Fólho 31 frente-31 verso. Cota 397).

Neste pleno foi Diego Martinez de Córdoba Contador, como Governador político e militar do Ferrol, quem liderou esta açom e assinou a missiva em primeiro lugar, como aparece conservada no livro de acordos, a qual visava resguardar os interesses da companhia cómica, em qualidade de mecenas, e simultaneamente os do público teatral do Ferrol.

O mecenato económico

Com semelhantes réditos simbólicos para os seus impulsionadores identificamos o mecenato económico ou empresarial como o que envolve aquelas açons que implicam que os agentes mecenas disponibilizem parte do seu património económico para incentivar a oferta de atividade teatral. Esta via significou, a todas as luzes, umha oportunidade privilegiada para a burguesia comerciante, enriquecida especialmente com o comércio colonial. Este setor podia demonstrar nos círculos sociais elevados e perante o campo do poder que cumpria um rol importante na dada cidade, apresentando-se como o filántropo que disponibilizava o seu capital económico, essencial em determinados períodos de crise teatral, para conseguir restabelecer e até incrementar a oferta.

Em primeiro lugar, abordaremos umha figura imprescindível para o funcionamento da prática teatral comercial nos teatros públicos. Esta é a figura do “apoderado” dumha companhia, que cada vez com mais frequência foi assumida por agentes procedentes da burguesia citadina galega e tinha como funçom, como foi explicado em diferentes lugares, assumir o labor de representar as companhias teatrais e operáticas. Em coerência com isto, no âmbito teatral, o apoderado aparecia substituindo o diretor teatral quando este estava de *tournee* instalado noutra cidade ou ocupado na gestom artística diária das encenaçons. Tradicionalmente a funçom de apoderado fora desempenhada, quanto menos nas companhias que se instalárom no Ferrol e na Corunha, por um membro da companhia, as mais das vezes um dos atores que tinham um rol protagonico na formaçom. No entanto, a partir da década de 1790 nom foi estranho que agentes relevantes no espaço social das cidades em causa assumiram esta responsabilidade. Assim sendo, quando os apoderados nom figérom parte da própria formaçom artística, estes vizinhos da Corunha e do Ferrol eram, em todos os casos encontrados, agentes adscritos à burguesia,

geralmente empresários do comércio, ainda que também encontramos um agente com profíssom liberal.

As suas competências, que temos vinculado ao exercício da representação da formação cômica ou operática, abraçavam tarefas tam variadas como a redação das solicitudes de licença apresentadas nos concelhos, a negociação com estes últimos dos termos das contratas ou a administração económica da companhia, visando garantir a sua solvência económica. Quanto a este último objetivo, por causa das constantes dificuldades económicas polas que passavam as companhias –que relatam com muita frequência os empresários e apoderados nos seus memoriais aos concelhos- e polos problemas em obter financiamento externo nom foi estranho que em períodos de forte carência nas contas da formação, os apoderados, quando se dedicavam a negócios privados -como nos casos dos burgueses comerciantes-, realizassem empréstimos económicos à companhia. Esta doação poderia ter como fim permitir a viabilidade quotidiana da companhia –pagar os salários dos atores, as rendas aos concelhos ou aos administradores privados, as despesas em atrezzo, etc.-, assim como contratar novos atores, atrizes ou músicos no início dumha temporada. Precisamente foi de 1790 em adiante quando os agentes do campo do poder priorizárom cada vez mais a qualidade técnica e artística das companhias solicitantes e em consonância incluírom como requisito esta questom nas contratas e nas negociações posteriores (veja-se o capítulo 4.3.), fenómeno que coincide com o aparecimento de comerciantes na função de apoderados na documentação municipal analisada. A conjunção destes fatores bem puderom fazer com que as companhias sentissem a necessidade de contar com aliados locais com umha próspera situação económica que permitisse que, segundo as necessidades próprias ou impostas, pudessem dar um jeito às companhias disponibilizando o seu próprio capital económico para aliviar as finanças da formação ou melhorar a sua estrutura e *mise-en-scène*; todo o qual aponta para os agentes da burguesia enriquecida como os melhores candidatos para esta função.

À luz do afirmado, nom surpreende identificar como apoderado da companhia italiana de óperas e bailado de Antonio Chiaveri, que estava em ativo no coliseu da Corunha no 1800, a Alejo Fuertes, um dos empresários corunheses mais destacados do comércio com América –incluído no *Almanak mercantil...* de 1800 no sub-grupo dos “Comerciantes por mayor y mercaderes no matriculados que residen en la Coruña”. Este tipo de empresário, que incrementara notavelmente as suas finanças fazendo negócios com os territórios ultramarinhos tinha, portanto, a capacidade para representar e também financiar a formação operática, caso fosse necessário algum tipo de *aggiornamento*, pois este investimento nom significaria um grande esforço atendendo ao seu património. Neste sentido, a solicitude de licença sugere isto mesmo, ao oferecer a possibilidade de ‘contribuir para melhorar’ a companhia, o que provavelmente se materializaria, como era mais frequente, na contratação de novos atores. O próprio Alejo Fuertes, que como apoderado foi quem redigiu o escrito de solicitude de licença para a companhia, expressou que “há meditado los medios de su logro, y deseoso de contribuir à que se realize en un todo, desde luego ofrece mejorar la actual Compañia [...]” (A.M.C. *Expedientes de gobierno y administración del Teatro*. “Solicitude de Alexos Fuertes e Antonio Chiaveti de autorización para dar funcións teatrais”. Cota: 8421/ 6).

No Ferrol, na temporada de 1803, encontramos novamente o nome doutro empresário local, Vicente Rodríguez, neste caso dedicado ao setor do pam (consulte-se a listagem de empresários de farinhas que operavam no Ferrol em A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1805. 31 de Maio. Cota 397), que era umha área económica que vivia um período expansivo, como acontecia com o comércio com ‘as Índias’, polo desenvolvimento exponencial do Ferrol em população ao abrigo dos estaleiros reais e polas necessidades derivadas de fornecimento de produtos de primeira necessidade. A câmara ferrolá recebeu neste ano umha representação de

Bartolomé Alegre, diretor teatral dumha companhia de comédias, em que notificava o procedimento de autorização do empresário e vizinho do Ferrol, Vicente Rodríguez, para agir em seu nome, como apoderado da companhia. Transcrevemos a seguir parte deste documento porque é mui esclarecedor quanto ao tipo de atribuições ligadas a esta figura –já avançadas, como a definição da contrata com o concelho, a negociação da duração da temporada, o preço dos bilhetes, etc.:

[j] otorga poder en forma con clausula expresa de sustitucion a don Vizente Rodriguez, vezino de la Plaza del Ferrol, para que en su nombre y representando su propia persona accion y derecho, pase a dicha villa, y se presente a S.S. Los Señores Presiente y mas de que se compone áquel Ylustre Aiuntamiento y contrate con dichos Señores sobre el modo y forma de poder la Compañia trabaxar en su Coliseo, la temporada, ó temporadas que acordaron; señalado el tiempo en que se aya de principiar; Los precios de entradas y mas necesario para la subsistencia de la Compañia [j] (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1803. Fólio 8 de Fevereiro. Fólio 129frente. Cota: C-727).

Dous dias mais tarde foi o próprio Vicente Rodríguez quem na qualidade de apoderado escreveu ao concelho para pedir a concessão da licença e, de modo significativo, para obter um bom acordo apelou ao seu capital económico como figura reconhecida do comércio da cidade: “Suplica se sirban por un efecto de su notoriedad concederle la competente lisencia” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1803. 10 de Fevereiro. Fólio 128frente. Cota: C-727). Este tipo de expressão patenteia que o agente, como importante empresário era ciente do capital simbólico e que, possivelmente, confiava em acrescentar com esta ação. Por outro lado, do ponto de vista das companhias enxerga-se como uma estratégia para servir-se do poder simbólico de agentes referenciais para obter o favor das autoridades municipais. Mais ainda, seguindo o modelo visto de atuação dos apoderados burgueses, ofereceu a opção de desenvolver a diversão cômica “con las mas Condiciones que sean adactables ha complacer un Publico tan respectable” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1803. 10 de Fevereiro. Fólio 128frente. Cota: C-727). Esta sugestão abre a possibilidade de hipotéticos investimentos da sua parte para satisfazer o público teatral, graças à boa saúde das suas economias como empresário dum negócio, o do pam, com alta rentabilidade na zona da Ferrolterra.

A propensão dos apoderados a contribuir economicamente com as formações cômicas e operáticas pode observar-se de jeito paradigmático na figura doutro apoderado de origem burguesa, o agente José Elejalde. Antes de mais, é pertinente examinar as particularidades do habitus deste agente. Tendo nascido, segundo apontam diferentes fontes, numa família da pequena fidalguia basca; porém, iniciou uma carreira profissional de natureza liberal como professor de arquitetura, desenhista e “maestro de obras” em Ferrol, Lugo ou mais tardiamente assentado na Corunha²⁹⁸. Este itinerário profissional afastava-o da via rendista, militar, jurista ou eclesiástica, prototípicas dum herdeiro nobre e aproximava-o a um habitus de tipo burguês. É, com efeito, associado a este grupo social por Sánchez García (2001: 191-192), quem afirma

²⁹⁸ Chegou ao Reino de Galicia para trabalhar como “maestro de obras” e construtor no Real Arsenal do Ferrol, dedicando-se como construtor ao “Camino Real” desde Madrid e reconstruindo logo a capela maior da Catedral de Lugo, para logo disto continuar como construtor na Corunha projetando as obras da praça, o arsenal dos “Correos Marítimos”, um moinho de vento, a reconstrução da Torre de Hércules –financiada pelo Real Consulado- ou o empedramento das ruas do concelho da Corunha (Sánchez García, 2001: 191-192). Como foi aludido, na cidade também dirigiu as obras das “Casas de Paredes”, conjunto imobiliário destinando fundamentalmente às elites burguesas corunhesas.

que José Elejalde “merece figurar entre este grupo de promotores del comercio y hombres de negocios”. Além disso, parece-nos importante notar que a distância da sua terra natal também quebrava a sua vinculação com o mundo fidalgo da sua origem e os constrangimentos e condicionantes que socialmente o inscriviam. Em consequência, inclinamo-nos, como Sánchez García, a definir o seu habitus como mais próximo à burguesia, sendo que também encaixava melhor com ele o tipo de práticas e estratégias que desenvolverá a propósito da atividade teatral.

Este agente iniciou o seu envolvimento comercial com a companhia cômica espanhola de Ignacio Cañizares centrando-se no investimento económico, isto é, como “fiador” dela. Com este nome aparece definido explicitamente em 1792 num acordo do concelho corunhês, no qual o organismo municipal exigia ao diretor teatral Cañizares que “Don Joseph Elexalde Fiador otorgue el correspondiente Ynstrumento de fianza”, quer dizer-se, que ceda os seus bens pessoais para avaler o empréstimo de 18.000 reais que o concelho realizara à companhia cômica espanhola (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1792. 20 de Março. Fólios 341verso-342frente. Cota: C-76). Progressivamente Elejalde ganhou um protagonismo maior na formação cômica até executar funções de apoderado ou representante e nom apenas de fiador, substituindo dous anos mais tarde ao anterior apoderado, José de la Cruz –ator da companhia de Cañizares-. Com esta nova responsabilidade aparece num memorial que o próprio Elejalde apresentara à câmara corunhesa no qual solicitara que lhe fora entregue o coliseu para a companhia que representava de Cañizares começar com as suas funções (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1794. 8 de Abril. Fólios 65verso-66frente. Cota: C-78).

Trataria-se, entom, do caminho inverso ao visto em que burgueses tomavam a função de representação para, circunstancialmente, realizar doações às companhias. Elejalde começara sendo fiador para logo assumir o rol de apoderado e finalmente as duas figuras convergerem. Mas a sua aventura teatral nom finalizou na função de apoderado, chegando a desempenhar o posto de diretor teatral da companhia de Cañizares e por um breve tempo em Compostela mesmo a tarefa de administrador teatral. Elejalde fracassou nestas duas experiências, sendo que como diretor teatral da formação de Ignacio Cañizares acabou abandonando rapidamente o posto e cedendo-o em 1795 a José Gálvez (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acuerdos municipales*. Ano 1795. 17 de Fevereiro. Fólio 13verso-14frente. Cota: C-79) e a sua função como administrador só serviu para intensificar a sua falência económica. Podemos especular que a audácia de Elejalde de passar de ocupar a função de fiador e apoderado, mais tipicamente assumidas polos representantes burgueses, à de “autor” teatral ou de encarregado dum coliseu público pudo ter a ver com a procura de desembaraçar o seu património pessoal que na atualidade permanecia retido polo concelho da Corunha –umha herança da sua etapa de fiador– devido a que a companhia de Cañizares mantinha a dívida de 18.000 reais. Reiteramos que esta é umha situação com a que nom nos tínhamos encontrado até este momento, que um agente burguês se ocupasse da dimensão artística dumha companhia –destinando nestes projetos parte das poupanças ganhadas como arquiteto–, sendo esta umha área que os burgueses costumavam nom dominar. Possivelmente por causa desta inexperiência como diretor dumha companhia –ofício que se costumava aprender na contorna familiar, passando dos pais aos filhos–, acabou esbanjando os dinheiros investidos e perdendo também o coliseu compostelán que comprara, cuja gestom nom atenuou a sua quebra económica: “[j] sus aventuras teatrales fueron económicamente desastrosas por la deuda de 18.000 reales adelantados por el Concejo coruñés, lo que acabó en el embargo de sus fincas en 1799, incluida la casa de la Marina, y la venta de su “Casa de comedias” de Santiago en 1802” (Sánchez García, 2001: 56, 191-192). Com as suas intervenções a propósito da atividade teatral Elejalde exemplifica o nível mais elevado de entrega (económica, mas nom so) da burguesia emergente no estímulo teatral, tocando na

prática todas as áreas da gestão teatral com grande infortúnio económico, arriscando para isso todo o seu património. Como desenvolveremos, este percurso vital e o seu desfecho, que não responde a circunstâncias pessoais mas a um método de investimento económico da burguesia a fundo perdido –especialmente o dos fiadores-, leva-nos a pensar que a prioridade nestas ações do grupo burguês era o benefício simbólico e não o económico.

A injeção económica destes empresários comerciantes foi imprescindível em determinados momentos para desengasgar situações de bloqueio operativo das companhias – nomeadamente pela imposição de melhoria dos seus integrantes ou pelo défice material para organizar as encenações-, ganhando, em consequência, um relativo reconhecimento simbólico dos cidadãos consumidores de teatro e ópera, nomeadamente de aqueles que constituíam os grupos sociais dominantes e estavam à par de quem estava por trás de determinados investimentos. Para além disto, as tarefas de representação assumidas pelos empresários burgueses obrigavam a estes a ter um contacto regular e direto com os agentes políticos municipais. A simples acessibilidade com o campo do poder em si mesma conferia uma legitimação simbólica para os tais agentes, mas também com muita provabilidade gerou um relacionamento mais fluído e próximo com os capitulares e outros cargos políticos superiores, contribuindo para a melhoria do capital social e político dos promovedores burgueses, o que seria, igualmente, de muita ajuda para o bom desenvolvimento dos seus negócios. Nos casos que vimos de analisar de agentes que ofereciam o seu apoio económico e trabalho pessoal às companhias devemos reparar em que Alejo Fuertes, Vicente Rodríguez e José Elejalde eram agentes que não viviam da economia “passiva” das rendas agrárias e dispunham de uma certa liquidez para investir derivada dos seus negócios remunerados. As menores possibilidades da burguesia de se legitimar simbolicamente na performance teatral com a sua presença nas funções e as dificuldades para se dedicar a um mecenato de tipo simbólico produziram o seu encorajamento em iniciativas de fomento com características mais pragmáticas e materiais. Em troca, a fidalguia gozava de um relevante capital simbólico e na maioria das casas –com a exceção da baixa fidalguia cujo património se fora devaluando- também de um significativo capital económico. No entanto, este traduzia-se em bens de raiz, não em forma de liquidez monetária. Esta situação estabelecia limitações para a realização de empréstimos económicos às companhias, de aí que fosse mais comum o oferecimento aos diretores teatrais e operáticos de uma ajuda de índole simbólica, que, como foi visto, se adaptava melhor a um comportamento caracterizador do *habitus* fidalgo.

Contra esta tendência maioritária no Ferrol e em Santiago de Compostela localizamos algumas práticas interessantes de doação económica levadas a cabo por agentes reconhecidos da fidalguia local. Em 1774 nos papéis do Ferrol sobre o desembargo do teatro ao operista Nicolà Setaro aparece citado como “fiador” um tal Pedro Antonio López (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaró”. Fólio 36 frente. Cota: C-727-A). Este agente procedia de uma família nobre da cidade (Martín García, 2002: 656) e, aliás, estava ocupando naquele momento o cargo político municipal de procurador síndico geral, assumindo responsabilidades importantes como ter redigido uma representação para o Consejo de Castilla em que solicitava a criação de postos de regimentos na insituição local atendendo aos problemas de governabilidade (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1774. Sem data. Fólios 190 recto-190 verso. Cota 383). Pedro Antonio López ocupou a função de fiador da companhia de Nicolà Setaro numa altura em que o empresário italiano acabara de abandonar a cidade para encenar noutras cidades do Norte da Coroa e entom, sem prevê-lo, Setaro fora acusado e condenado a prisão pelo delito de libertinagem e sodomia e confiscados os seus bens, entre eles o coliseu do Ferrol:

[...] y embargaron sus bienes [os de Setaro], y entre ellos una Casa de teatro y coliseo de nueva planta que havia construido en la Nueva Poblacion de esta propia villa, con todos los efectos que en ella se hallaron que uno y otro se depositò en Juan Vianchi de esta vecindad, quien se constituyó por tal, y obligò a dar cuenta de ellos siempre que se lo mandase con el importe de alquileres que rindiese sucesivamente **dando à maior abundamiento por fiador a don Pedro Antonio Lopez tambien vecino de esta villa** [...] [o carregado é nosso] (A.M.F. *Expedientes de Teatro*. Expediente 1. Fólio 36 reto).

Nada diferenciava a partida como prática o tipo de investimento económico realizado por este nobre do que era realizado por outros integrantes da burguesia. Nos dous casos era efetuada umha cessom económica, nom lucrativa, que podia devolver réditos simbólicos para o agente financiador, contodo alguns matizes podem ser apontados.

Em primeiro lugar, nom resultava igual de arriscado e de beneficioso simbolicamente o oferecimento dumha importante quantidade de dinheiros a umha companhia que nom tivera conflitos com os agentes do poder –como nos exemplos de fornecedores burgueses- do que apoiar como fiador ao problemático Setaro numha altura em que o italiano fora preso por um delito tam estigmatizado como o de práticas sodomíticas. Na segunda situaçom, conforme o analisado, a fidalguia, em virtude do seu maior capital simbólico, tinha um maior espaço dos possíveis para levar a cabo tomadas de posiçom mais audazes, cientes de que o seu crédito simbólico estava mais protegido. Por outro lado, ainda que o gosto pola diversom teatral nom deve ser negligenciado como fator indutor dos grupos sociais dominantes a realizarem este tipo de incentivos, o que é igualmente válido para a burguesia. Para além disto, temos encontrado maiores e mais constantes indícios de afinidade teatral, e especialmente operática, na fidalguia, com atençom nos processos examinados de consumo –o arrendamento dos palcos- e nas tomadas de posiçom nos plenos municipais. Com o qual, ainda existindo menores expetativas de legitimaçom simbólica com esta açom, apoiando-nos nas tendências de comportamento do grupo da fidalguia, Pedro Antonio López pudo continuar sustentando a figura de fiador de Setaro para favorecer que as funções de ópera pudessem ser restabelecidas mais adiante tanto para um beneficio próprio –a sua própria vontade de consumir este modo de lazer e de ser legitimado simbolicamente- quanto coletivo –a ideia da fidalguia do dever social de realizar práticas de mecenato-.

O que sim constitui umha diferenciaçom mais facilmente provada entre os modos de agir dos dous grupos é o facto de a burguesia quando realizar açons de mecenato económico sempre tender a assumir as tarefas próprias dum “apoderado”, como a redaçom eles próprios das solicitudes, o seguimento das negociaçons e, especialmente os acordos económicos, etc.. Em troca, no exemplo anterior e em todo o corpus administrativo municipal das duas cidades nom encontramos nengum exemplo dum agente fidalgo que se envolvesse numha gestom direta e material da companhia. À luz disto, o patrom dos agentes fidalgos quando decidiam exercer temporariamente de fiadores era executar a doaçom e posteriormente desvincular-se da administraçom quotidiana da companhia. Este mesmo modo de proceder foi levado a cabo em datas mui posteriores por um agente extremadamente significativo da alta fidalguia compostelá, quem investiu em 1802 umha quantidade mui elevada para facilitar a fugura aquisiçom e administraçom do coliseu polo governo municipal, ao existir naquele momento outro inversor privado interessado (Sánchez García, 1997: 62). O Segundo Conde de Ximonde, Pedro María de Cisneros de Castro y Ulloa²⁹⁹, regedor perpétuo de Compostela e insigne representante

²⁹⁹ Pedro María de Cisneros de Castro e Ulloa, o Segundo Conde de Ximonde, nasceu o 2 de Dezembro de 1770 no paço

dumha casa nobiliária destacada no Reino, os Cisneros, antecipou 28.500 reais do seu próprio bolso que, somada à cifra de 13.500 reais “provenientes de un empréstito suscrito junto con los otros comisionados [que eram o procurador geral e o procurador personero do concelho]”, possibilitou a aquisição da casa de comédias das Casas Reais, propriedade naquele momento de José Elejalde (Sánchez García, 1997: 62). Continuando com este autor, este esclarece que a câmara compostelá planejou esta operação em dous movimentos. Primeiro e temporariamente a titularidade e o reconhecimento como administrador passava ao Conde de Ximonde, por ser este o agente que realizara o investimento mais esforçado, para posteriormente a câmara de Compostela reintegrar as quantidades oferecias polos fornecedores privados e assim passaria a ser definitivamente de propriedade municipal, virando o concelho o principal administrador, como assim foi. No entanto, o envolvimento do Conde de Ximonde nom ficou aqui. Para além da cessom económica efetuada, este destinou 30.000 reais mais do seu património para implementar importantes melhoras arquitetónicas (a abertura de três portas na entrada, a reconstrução do telhado e das escadas, a renovação da “cazuela” e do ‘palco da cidade’, etc.) que viabilizavam o funcionamento do teatro no futuro próximo (Sánchez García, 1997: 62).

Estas intervenções do representante da alta fidalguia compostelá funcionárom como ações filantrópicas modelares ao perseguirem a felicidade pública e associadas a elas havia, portanto, umha evidente legitimação simbólica dele como mecenas económico. O investimento realizado fora mui elevado, mas, sobretudo, resultara umha via essencial para que a cidade contasse com um prédio estável –aliás, melhor acondicionada a sua estrutura interna- onde acolher regularmente as encenações, virando também o concelho o principal administrador da prática teatral antes em mans privadas e servindo isto para acrescentar a fazenda local com os ingressos derivados do teatro. Segundo Sánchez García (1997: 64) em 1805 a câmara compostelá autorizara umhas funções do “Profesor de Física Mr. Martin” “dado el interés económico que reportaban las representaciones”, confirmando que nesta altura era já o organismo municipal o que recebia exclusivamente os réditos teatrais. Atendendo a isto, podemos afirmar que o Conde de Ximonde à partida nom levou a cabo a administração do teatro, o que significava também a gestão dos ganhos gerados pola atividade, ou se assim foi –fenómeno que nom documentou Sánchez García (1997)- esta só se prolongou por um período transitório de dous anos no máximo umha vez reformado o coliseu, como fora desenhado inicialmente polo concelho.

familiar do concelho de Vedra e findou em Santiago de Compostela, o 12 de Julho de 1824.

Segundo González López (1977: 256), a família dos Cisneros foi “la más representativa de las familias nobles galegas de la Ilustracion compostelana”. Os seus ancestrais tinham origem castelhana, os Cisneros, no entanto, naturalizaram-se como vizinhos de Compostela emparentados com outras famílias fidalgas galegas a partir de inícios do século XVIII (González López, 1977: 256).

Quanto ao seu património nobiliário familiar, o seu pai ganhara o título nobiliário superior do viscondado de Soar e do condado de Ximonde, outorgados por Carlos III e que estavam radicados no concelho de Vedra, na comarca da Ulha, mui perto de Compostela (González López, 1977: 256), assim como alegara numha carta ao monarca Carlos III para mostrar a sua distinção que tinha mais de 600 vasalos. Casou com a dama da nobreza Agustina de Puga e Araújo.

Os integrantes da sua casa nobiliária ocupárom importantes cargos eclesiásticos na Catedral –o seu tio foi cônego- e políticos, pois foi o seu primo, Pedro Martín Cermeño, Marqués de Castremañes, quem chegou a ser Capital geral do Reino da Galiza (González López, 1977: 256-257). O próprio Pedro María de Cisneros foi regedor perpétuo da cidade de Compostela, como tinha já sido o seu pai e o seu avô -ao tratar-se dumha regalia herdada pola sua casa- e nos anos da invasão napoleónica fijo parte da Junta Suprema do Reino da Galiza, como órgão reitor do Reino que procurava resistir do domínio francês. Contodo, o seu pensamento político era progressista como evidencia o facto de ter participado na comissão original reunida em 1810 para fomar as Cortes de Cádiz junto a Jovellanos, ainda que finalmente nom participara na redação da carta constitucional.

Este agente tinha um notável capital cultural e foi um importante patrocinador cultural no Reino (na opinião de González López [1977: 14] foi “a gran figura da ilustración galega compostelá”), do qual é índice que fosse o principal dinamizador da “Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago” ou que criara umha escola de desenho e artes plásticas em Compostela, e, acrescentado a isto, financiou economicamente diferentes artistas como o pintor Plácido Fernández de Arosa e do escultor Manuel de Prado. Continuando com o labor filantrópico reformou os banhos termai de Cuntis onde também criou umha fundação hospitalária. Além disto, estivo mui interessado no estudo heráldico, como já figera o seu pai.

Insistimos em que todo parece apontar que o Conde de Ximonde nunca chegou a adotar responsabilidades na administração da casa de comédias, nem recebendo tampouco benefícios económicos diretos, porque este é um ponto fundamental que, como indicávamos, distinguia o mecenato económico empreendido pela fidalguia do exercido pela burguesia. No segundo caso a burguesia nem tinha problemas em se intrometer em assuntos de contabilidade das companhias ou das casas de comédia –como vemos a seguir-, em captar fundos, em realizar pedimentos concretos aos concelhos e negociar datas e prazos, isto é, em levar a cabo todo tipo de trâmites materiais vitais para a gestão das formações, como subjaze na redação dos memoriais apresentados. Mais ainda, a trajetória profissional dos apoderados e fiadores burgueses que se dedicavam à troca comercial ajudava à assimilação de todo tipo de destrezas ligadas à gestão de assuntos práticos que já estavam inscritas no seu *habitus* formativo. À vista disto, a burguesia nem tinha nengum inconveniente em compatibilizar o negócio económico com as chances de negócio simbólico por meio da aquisição de reconhecimento, ao nem representar esta convergência nengumha incoerência com o seu *habitus*. Ao contrário, a formação ética e o estilo de vida tradicional da fidalguia impelia-os a se arredarem deste tipo de práticas económicas que, quando necessárias –por exemplo, as tarefas de contabilidade na gestão de bens agrários ou imóveis-, geralmente eram delegadas em agentes contratados assalariados nem titulados. Como temos reflexionado no capítulo 6.1., este afastamento com o trabalho prático e com os procedimentos de acumulação de riqueza monetária estavam profundamente vinculados com um *habitus* fidalgo que desdenhava das atividades económicas de natureza mais tangível ou concreta, consideradas simbolicamente indignas, e que também estava impregnado dos princípios morais da doutrina católica, que reprovava a busca de lucro ligada a trocas comerciais. De aí que os fidalgos se sentissem mais à vontade responsabilizando-se dumha ajuda económica ligada a um investimento direto de fundos, desvinculado da aplicação concreta dos mesmos no negócio teatral, mais do que levando a cabo ações económicas ou administrativas concretas, como as executadas polos apoderados ou polos diretores das companhias (a redação das solicitudes de licença teatral, a negociação de preços dos bilhetes ou do aluguel dos teatros, etc.), figuras que agentes da burguesia chegaram a ocupar. Por isso, encontramos em Santiago de Compostela ao Conde de Ximonde e a Pedro Antonio López no Ferrol colaborando com as companhias na modalidade de fiadores. Fora do Reino, parece funcionar a mesma fórmula e assim fora criada umha “Asociación de óperas” ligada ao Teatro de los Caños del Peral de Madrid em que “los asociados eran toda la aristocracia española” e que tinha como objetivo principal financiar economicamente a oferta operática deste espaço, sem prova de que recebessem em troca nengumha percentagem dos benefícios derivados dos espetáculos (Cotarelo y Mori, 1917: 374). Do mesmo jeito, em Palma de Mallorca o Conde de Ayamáns cedera um solar para instalar o prédio teatral público com a única condição de poder dispor de modo permanente dum palco neste coliseu e sem exigir nengumha contrapartida económica (Cotarelo y Mori, 1917: 280-281). Em coerência com esta distribuição de tarefas ou responsabilidades em função do *habitus* de cada grupo da elite, se existiu umha esfera em que os agentes burgueses investírom os seus dinheiros e o seu esforço empresarial esta foi, de modo paradigmático, a administração dos prédios teatrais e o seu arrendamento às companhias instaladas. Agentes burgueses das capitais de província espanhola nas quais se registrava um maior fervor pela diversão teatral nem deixárom passar esta oportunidade. Em Cádiz o financiamento burguês foi o que permitiu a construção material do coliseu público (Cotarelo y Mori, 1917: 255). No Teatre de la Santa Creu de Barcelona numerosos comerciantes ambicionárom na segunda metade do século tornar-se em

administradores das suas finanças³⁰⁰. Finalmente alguns burgueses conseguiram ocupar este posto em períodos intermitentes a partir de 1770, que alternaram neste cargo com os diretores de companhias teatrais e com a própria instituição assistencial do hospital (Alier, 1990).

O *modus operandi* mais habitual dos burgueses interessados na administração teatral foi o seguinte: primeiro estes destinavam uma importante soma de dinheiro para a construção, compra ou renovação de uma determinada casa de comédias, geralmente em estado inservível por ruína; para, logo disto, virarem administradores únicos do espaço ao realizarem a doação económica mais importante. Precisamente o primeiro administrador de um teatro estável que tiveram as cidades do Reino da Galiza, o empresário operático italiano Nicolà Setaro, seguiu este modelo ao assumir completamente das suas finanças a construção dos teatros do Ferrol, da Corunha e de Santiago de Compostela e poder receber posteriormente os ganhos que gerava a venda de bilhetes, destinando uma parte pequena deles a projetos municipais. Como é sabido, pouco depois da construção por Setaro na Corunha do teatro definitivo, o “Coliseo de la Florida”, o concelho recebeu a autorização para comprar o prédio de Setaro e a instituição pública tornou-se a partir deste momento e durante todo o período estudado no administrador único nos períodos em que este teatro esteve em ativo.

No tocante a Ferrol, esta cidade teve uma diversidade maior de administradores teatrais, sendo estes, aliás, contrariamente à Corunha, gestores privados. Assim sendo, um agente do comércio residente no Ferrol, do bem-sucedido setor do pám (Martín García, 2002: 626-627), o agente José Gazo (o seu apelido oscilava com a grafia original catalã “Gasso” ou “Gassó”, sendo mais frequente a primeira), foi quem substituiu em 1773 ao italiano na frente do prédio após Setaro ter sido detido em Bilbao. Esta foi uma situação até certo ponto excepcional porque devido ao encarceramento inesperado de Setaro o empresário se viu obrigado a escolher a um gestor local possivelmente pensando que seria de modo transitório. Isto explica que neste caso não se cumprira a circunstância exposta, que era a mais frequente, que os agentes burgueses adotaram a administração após ter comprado ou assumido a renovação do prédio teatral, mais bem estamos perante um processo de “herança” da função de administrador legada por Nicolà Setaro. Como assinala a documentação municipal do Ferrol do desembargo do teatro de Setaro, José Gazo adotara a função de administrador do coliseu quando o italiano partiu para terras bascas, deixando o teatro ‘ao cuidado’ do empresário local: “[...] el mismo Juan Bianchi y expresó que el Ympresario Nicolas Settaro Dueño de la Casa y theattro envargado a si pro partida lo dexo al cuidado del Comerciantte Don Joseph Gazo de esta vecindad [...]” (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Disposicións sobre o rexime do teatro*. Expediente 1. “Expediente sobre o embargo da Casa-Teatro de Nicolás Settaro”. Fólio 8 frente. Cota: C-727-A). Setaro escolheu a Gazo provavelmente porque, como explica Sánchez García (1997: 50), o italiano acumulara uma dívida económica com o comerciante de farinhas, que é cabível que tivesse como origem algum empréstimo prévio realizado à companhia de óperas, ainda que esta é unicamente uma hipótese. De qualquer jeito isto confirma que com esta decisão Setaro tentava saldar a obrigação económica com o empresário de farinhas, com o qual este agente burguês, conforme

³⁰⁰ A primeira solicitude deste tipo foi a chegada em 1770 pelo comerciante de Barcelona, Pere Espina (Alier, 1990). Este empresário estava disposto a saldar parte da dívida dos anteriores empresários com a administração do hospital de Santa Creu e acrescentar ainda mil duros para que a companhia de óperas e de bailados começasse a contratar os integrantes necessários. A única condição que colocava era a de se transformar no novo empresário “assentista” do Teatre por um espaço de cinco anos e dispor de uma notável margem de liberdade na contratação das companhias e na gestão do lucro da atividade (Alier, 1990: 257-259). De novo em 1776 repetiu-se este mesmo perfil sócio-profissional quando o comerciante barcelonês Josep Rafols entrou a ocupar o posto de administrador (Alier, 1990: 298) e o mesmo em 1784 com Josep Escayo (Alier, 1990: 365), que persistiu na administração até a temporada de 1795 e em 1801 com o agente Baltasar Bacardit, descrito pelo destacado nobre, o Baró de Maldà como um “home de fortuna considerable” (Alier, 1990: 466).

a tese exposta sobre a estratégia da burguesia galega, para além de receber um benefício simbólico como impulsionador da atividade teatral, igualmente foi compensado economicamente. Também se deve salientar que José Gazo acumulara um capital económico relevante que lhe permitiria sanear possíveis problemas de financiamento da companhia, como se deduz de ter reunido o montante suficiente como para devir comerciante colonial –aliás, sendo dos poucos comerciantes do Ferrol, junto a Ventura Taxonera, dedicado a este setor em expansom- (*Almanak mercantil...* de 1797). Além disto, Gazo reunira um considerável capital político por ter ocupado no concelho do Ferrol em 1771 o cargo de procurador síndico geral – numha altura em que a presença da burguesia nas instituições de poder era ainda mui incipiente-, repetindo no posto em 1779. Lembremos que Setaro sempre escolheu como protetores ou sócios do seu negócio operático a agentes que ocupavam posições centrais no campo do poder e por todo isto José Gazo figurava como um candidato idóneo, mais ainda se o plano de Setaro era retomar a sua atividade na cidade umha vez arrançados os seus problemas judiciais.

Mas foi a figura do empresário comerciante Ventura Taxonera³⁰¹ a que representou por excelência o envolvimento privado da burguesia residente no setor da administração teatral. Este agente do comércio foi quem reformou com os seus dinheiros o teatro público do Ferrol virando o seu administrador durante um espaço de tempo dilatado, por pouco mais de quinze anos, do ano de 1791 até o 1807, quando o lume originado acabou com a estrutura da casa de comédias que fora reformada por Taxonera (veja-se [A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1807. 10 de Dezembro. Fólhos 297 frente–297 verso. Cota 397] e Sánchez García [1997: 58]). Esta nom foi a única proposta que chegou ao concelho no longo período em que após o embargo do coliseu a Nicolà Setaro em 1773 o prédio se mantivera inativo e por causa deste desuso e da ausência de melhoras ruíra paulatinamente ruindo. Em 1789 a companhia cómica espanhola de Juan de Solís, logo dumha breve experiência de trabalho na cidade³⁰², realizara umha ambiciosa oferta –a primeira proposta documentada logo da empresa de Setaro- de construir um novo coliseu que devia substituir o de Setaro e em troca obter a permissom para ficar na cidade o período seguido dum lustro (“[...] propone construir un coliseo Capaz y de zente si por termino de cinco años se le permite trabajar con su companhia ...]” [A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 16 de Julho. Fólho 49verso. Cota: 384]). Este diretor teatral procurava imitar o modelo comercial de Setaro, convergendo nele a figura de “autor” dumha companhia e ao mesmo tempo gestor do prédio teatral, ainda que oferecendo algumas contrapartidas ao concelho como a de deixar “a venefizio del santo Hospital de la caridad de esta villa dos maravedis por cada persona de las que diariamente concurran a estas diversiones” com o qual

³⁰¹ Para compreender melhor a figura e as decisões que Ventura Taxonera tomou a propósito da atividade teatral no Ferrol, resgatamos os dados mais importantes apresentados da trajetória de Ventura Taxonera. Este foi um comerciante a retalho (Sánchez García, 2001: 190) de vinhos e comestíveis de origem catalá, que tirou proveito das oportunidades comerciais da expansom da cidade ferrolá como resultado do assentamento dumha numerosa população militar e de trabalhadores do naval, que precisavam ser fornecidos com víveres. Isto fixo com que se tornasse o maior comerciante ferrolá em volume de negócio e um dos vizinhos com maior liquidez, valorada em 1.500.000 reais segundo as estimações do concelho (Martín García, 2002: 631-632). A imitação doutros empresários de sucesso, orientou os seus interesses à área do comércio colonial desde o porto da Corunha (consultem-se os *Almanak mercantil...* de 1797, de 1800 e de 1802). Neste setor acabou tornando-se acionista, entre 1795 e 1800, da “Sociedad de Seguros Marítimos de la Purísima Concepción de María Santísima y el Apóstol de Santiago” ao lado doutros reconhecidos empresários coloniais corunheses (Alonso Álvarez, 1986: 153). Além do mais, como foi explicado, acedeu em 1782 ao cargo de procurador síndico geral no concelho do Ferrol e posteriormente foi fiscal de rendas (Sánchez García, 2001: 190).

³⁰² O diretor desta companhia cómica espanhola remetera antes disto umha solicitude de licença ao concelho, recusada polo concelho ao primeiro (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 30 de Abril. Fólhos 27frente-27verso. Cota: 384) mas accite meses mais tarde, como confirma a renovação da licença das funções em Julho desse mesmo ano (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 2 de Julho. Fólho 48frente. Cota: 384), que eram organizadas num espaço teatral provisório, a “Escuela de Primeras Letras”, espaço como identificou Sánchez García (1997: 58). Atendendo a isto a formação tivera tempo de calibrar as opções lucrativas que oferecia a atividade teatral na cidade.

procurava servir a ‘causa pública’ (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 16 de Julho. Fólho 49verso. Cota: 384). Esta proposta pareceu insuficiente ao concelho, que não queria perder a oportunidade de gerir diretamente os réditos teatrais como fazia a corporação corunhesa. Em consequência, ainda que respondeu positivamente à permissão teatral por cinco anos e à autorização para o empresário construir “a sus expensas” e “en paraxe proporcionado” [polo concelho], explicitou a “obligacion de cederlo a favor de la villa, siempre que delivere tomarlo por el justo y verdadero valor que a la sazón tenga segun tasa de facultativos” (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1789. 24 de Julho. Fólho 51verso. Cota: 384).

Visava o concelho imitar o modelo da câmara corunhesa que, após o remoçamento arquitetónico custeado por Setaro, conseguira comprar o coliseu passando a ser até este momento de titularidade pública. Não aparecem mais notícias no arquivo ferrolâm deste projeto, sendo que todo parece apontar que a companhia de Solís desistiu deste trato de pouca margem de benefício para ele e que o antigo coliseu continuou com o seu estado de abandono e progressivo deterioramento. É revelador a este respeito que, a diferença da posição mais exigente quanto à titularidade pública, o concelho finalmente admitira a proposta do enriquecido comerciante Ventura Taxonera –não registrada documentalmente– para refazer a casa de comédias sem forçar a sua venda posterior à cidade. Mui possivelmente o elevado capital económico –lembramos que Taxonera era o comerciante de maior sucesso da cidade– e o considerável capital político e social associado melhoraram as opções de negociação de Taxonera, com maior capital simbólico que um diretor teatral itinerante. Ao tempo que o elevado património económico de Taxonera garantia uma importante reabilitação do prédio com altas garantias de qualidade na construção, e derivado disto a corporação ferrolá podia ver no seu oferecimento uma das poucas propostas confiáveis de reforma logo de tantos anos de inoperatividade, não quis arriscar o concelho a condena da cidade à renúncia definitiva a contar com um espetáculo regular. Pelo qual acabou aceitando, como acontecera com Setaro, contar com um administrador privado dos benefícios teatrais, com o acordo de execução de algumas funções em que os ganhos eram reservados para as contas municipais ou diretamente para algumas causas assistenciais. Por outro lado, Taxonera encontrara já uma companhia, a formação cômica de Antonio Pinto, que se comprometia a arrendar o coliseu (Sánchez García, 1997: 58), garantindo um espetáculo regular, que sabemos que pela primeira vez foi organizado no novo coliseu em Agosto de 1791 (A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1791. 18 de Agosto. Fólios 63verso-64frente. Cota: 393). Neste sentido repara Sánchez García (1997: 58) em que a contrata que vimos de citar permite confirmar que se tratava do mesmo coliseu de Setaro agora reformado dado que a referência aos preços dos bilhetes enuncia a mesma distribuição de lugares que tinha a sala teatral primigénia.

Alguns documentos primários corroboram que o comerciante Ventura Taxonera foi o gestor único ininterrompido do coliseu público até 1807. Num escrito enviado pelo próprio Ventura Taxonera para a câmara corunhesa, com data em 1792, o comerciante colonial aludia ao compromisso da companhia de Ignacio Cañizares com a cidade do Ferrol, especificamente à contrata assinada a temporada no Ferrol no “Coliseo que [Taxonera] tiene en aquella villa” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 21 de Abril. Fólho 261frente. Cota: C-76). Muitos anos mais tarde podemos confirmar a partir dum expediente municipal que Taxonera continuava sendo o proprietário e administrador deste prédio, pois nele o diretor teatral Bartolomé Alegre queixava-se na temporada de 1800 de ter que pagar diariamente a Ventura Taxonera mesmo polos dias que não havia função (A.M.F. *Expedientes de Teatro. Expediente 6*. “Solicitudes de Compañías dramáticas 1791 – 1834”. Ano 1800. 2 de Março. Fólho 121frente. Cota: C-727). Em paralelo, dois anos mais uma notificação do concelho ao mesmo empresário informava de que este “tiene contratado el arrendamiento del

coliseo con su dueño don Bentura Taxonera, y este combeniendose en cobrar del que responde su alquiler mensual” (A.M.F. *Expedientes de Teatros. Expediente 2*. Disposicións para a boa orde do teatro. Ano 1802. 7 de Agosto. Fólío 58frente. Cota C-727). Somado aos testemunhos anteriores, outro acordo de licença anterior, de 1793, em favor do operista italiano Juan Raseti expressava que este negociara com ‘o dono da Casa Teatro’ o que devia pagar-lhe por toda a temporada [A.M.F. *Goberno. Libros de actas*. Ano 1793. 31 de Outubro. Fólíos 263frente-263verso. Cota 393]]. Estas informaçõs nom só acreditam que Ventura Taxonera continuou durante toda esta etapa sendo o proprietário do coliseu mas também aquele que recebia e geria os ganhos que este espetáculo gerava, constituindo umha fonte de ingressos regular.

No que respeita à Corunha, a propriedade e a gestom do coliseu público foi municipal na maior parte do período que temos balizado, logo da aquisição do teatro de Setaro realizada polo concelho em 1771. Contodo, durante o decénio de 1780 -o período de maior decadência para a prática teatral no Ferrol e na Corunha polo estado de abandono das suas casas de comédias-, a cidade acolheu positivamente umha solução emergencial achegada polo burguês Jerónimo Hijosa para poder restabelecer nessa altura os espetáculos perante a falta dum espaço adequado.

O relevante agente do comércio colonial Jerónimo Hijosa, cuja trajetória foi já exposta, realizou o oferecimento ao concelho de disponibilizar uns armazéns para guardar o trigo que tinha na cidade (Meijide Pardo, 1967: 92) e ali armar umha estrutura teatral provisória, nom sendo a primeira vez que umha escolha deste tipo era realizada nos confins da Coroa espanhola³⁰³. Em 1785 aparece a primeira referência numha solicitude de licença realizada pola companhia italiana de óperas, dança e pantomimas de Lorenzo Ferzi à colocação de armaçons de madeira num “Almagsen” da cidade, com o objetivo de preparar as próximas funções e assim “hacer el Teatro, nuevo Bestuario, desocupar el Almagsen, y hacer varias armaciones de Madera, para la danza de cuerda, Bastidores y Bancos para lo necesario [j]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1785. Sem data. Anexos. Fólío 180frente. Cota: C-71). A este respeito, Sánchez García (1997: 87) cita vários documentos municipais situados no 1792 que indiretamente testemunham que anos antes desta data o espaço em ativo destinado às encenações fora o armazém de Jerónimo Hijosa por mor do estado de ruína em que se encontrava o coliseu de Setaro, somente acabado de reformar em 1791 (Sánchez García, 1997: 53-54). Acudindo às fontes originais utilizadas por este investigador, reparamos especialmente num expediente do concelho corunhês a propósito do conflito da cidade com a companhia cómica de Ignacio Cañizares no qual a maioria capitular comparava a atividade deste último com a da companhia cómica de Antonio Pinto e, assim, afirmava que a formação de Pinto tinha mais qualidade que a de Cañizares e todo isto apesar de ter sido forçado a encenar no armazém de Hijosa: “[...] la compañía de Antonio Pinto, que hera mucho mexor, y eso con la notable diferenciacion de que quando este representò en el coliseo ynterino, ò Almacen de don Geronimo Hijosa [...]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 24 de Dezembro. Fólío 456verso. Cota: C-76). Esta é umha informação mui valiosa que nos permite reconhecer aquele armazém em que trabalhara Ferzi em 1785 como da propriedade do empresário colonial residente na Corunha Jerónimo Hijosa. Defendemos esta hipótese porque, em primeiro lugar, parece pouco convincente que na mesma cidade convivissem dous armazéns

³⁰³ Aliás, a habilitação de estruturas como armazéns com a finalidade de funcionarem como teatros transitórios documenta-se noutras importantes cidades da Coroa espanhola. Em Valencia, nos anos em que ainda nom existia um teatro estável por causa da pressom exercida polo alto clero, que forçara o seu encerramento, um armazém, também de grau, fora preparado para oferecer funções, desprovida como estava a cidade dum espaço mais adequado (Cotarelo y Mori, 1917: 271).

industriais distintos, com umha estrutura teatral interna devidamente acondicionada e estruturada em lugares –como veremos-, e, sobretudo, porque com esta última citação se prova que esta era a estrutura teatral interina utilizada na cidade antes da reabilitação do coliseu de 1791, quando já acolhera a formação de Antonio Pinto. Contodo, Sánchez García (1997: 99) ao nom citar o acordo teatral de 1785 da companhia Ferzi, que continha a primeira alusão ao uso dum armazém privado como coliseu provisório, situa o período em que o armazém esteve em ativo num trecho temporal mais limitado, do 1789 ao 1791, enquanto que nós fazemos recuar o começo deste uso ao 1785 com a ‘desocupação’ do armazém realizada pola troupe de Ferzi. Com estes dados tam detalhados visamos colocar o foco em que o comerciante Hijosa realizara a operação de aliviar a ausência dum espaço acondicionado para a atividade teatral já na metade do decénio de 1780 e com isto a sequia teatral ocasionada, contribuindo para incrementar, mesmo se fosse esporadicamente, esta oferta teatral num tempo em que nas principais cidades do Reino nom se organizavam temporadas regulares.

Apesar da circunstancialidade destas funções, isto nom evitou que o armazém contasse com diferentes tipos de assentos interiores com o seu bilhete com o preço correspondente, de aí que Lorenzo Ferzi pedisse ao concelho “se sirvan señalarle, por cada persona el precio que haia de pagar de entrada, y fuere del agrado de V. S. S”, existindo tarifas mais económicas para os lugares mais simples -que implicavam unicamente direito ao acesso-, para os bancos baixos, assim como mais elevadas para as lunetas e mais ainda para os palcos (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1785. Sem data. Anexos. Fólho 180frente-181frente. Cota: C-71). A morfologia interna revelava umha alta sofisticação arquitetónica do espaço que superava a vocação de transitoriedade, ao tempo que indicava a ambição de Jerónimo Hijosa como administrador. Com efeito, este agente, para além de ceder o espaço teatral, custeara a sua habilitação como coliseu, o que o transformou em ‘dono’ do coliseu e também em recetor das rendas que pagavam as companhias itinerantes que ali se instalavam, como a de Ferzi ou a de Pinto. O mesmo documento de 1792 continua explicando qual era o acordo comercial que a *troupe* de Antonio Pinto estabelecera com Hijosa, o qual constata o inegável benefício económico para o administrador burguês, para além de o facto de este espaço, ainda sendo provisório, obedecer às mesmas regras comerciais que os coliseus estáveis: “[...] la compañía de Antonio Pinto [...] pagava mil reales cada mes, de alquileres y maderas, que en el año comico pasavan de diez mil, y ademas un Aposento y una luneta francos para el dueño” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1792. 24 de Dezembro. Fólho 456verso. Cota: C-76).

Nos últimos anos do período balizado podemos assinalar outra iniciativa que se pode enquadrar num tipo de experiência de administração teatral empreendida por um agente burguês, ainda que os seus efeitos sejam muito mais limitados por se tratar dum acontecimento mais pontual. Estamos a referir-nos aos concertos, realizados polo músico de origem italiana Pedro Rizzi, e as funções de volantins que o representante da burguesia comerciante, Juan Francisco Barrié, organizou na sua morada particular em 1799. Este tipo de serões e encontros musicais e teatrais, conforme o analisado, eram mui representativos da sociabilidade fidalga e o evento organizado por Barrié introduziu a novidade diferencial de exigir o pagamento dum bilhete de dez reais para poder desfrutar do espetáculo, recebendo ele próprio todos os ganhos desta venda, como relatava o informe do procurador personero do concelho: “El señor Personero dio cuenta haberse esparzido la boz de que en la casa de Juan Francisco Barrie se hacian unos conciertos con el titulo de Espirituales esparziendose para ello bolatines, y cobrando por Cada uno de ellos a diez reales vellón [...]” (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*. Ano 1799. 7 de Março. Fólho 19frente. Cota: C- 83). O enriquecimento integralmente pessoal do empresário de origem francesa graças a estas funções –sendo que o

habitual era que, embora existindo um administrador privado, umha percentagem dos bilhetes ou algumas funções em concreto fossem para os cofres municipais-, ao lado do vazio de poder da corporação corunhesa quanto à gestão concreta e a supervisão do seu funcionamento, provocaram a ira do concelho, especialmente dirigida contra o corregedor que autorizara a sua realização. Além disto, o concelho vinha de recusar a solicitude de licença pedida por Rizzi num pleno precedente, podendo ser interpretado este movimento do corregedor como umha impugnação do poder municipal (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1799. 7 de Março. Fólio 19frente-19verso. Cota: C- 83). Como resultado de todo isto, a maioria capitular, representada pola intervenção do regedor perpétuo José López del Pan, aprovou que estas funções fossem suspensas porque, ainda que o corregedor arguira que eram de carácter privado por seguir um sistema de subscrição dos assistentes através dum convite, segundo o concelho, a venda de bilhetes tornava-as em funções públicas (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1799. 7 de Março. Fólio 19frente-21frente. Cota: C- 83).

Quanto a esta última questão, concordamos com o concelho da Corunha em considerar estas funções como umha atividade teatral de carácter público, por funcionarem como umha troca comercial que exigia pagar um bilhete ao público assistente e por ter pedido até permissão a umha autoridade política, seguindo o modelo de atividade teatral dos coliseus, porém, com umha dimensão mais restritiva a propósito dos assistentes. À luz destes condicionantes podemos concluir que eram umhas funções teatrais de natureza pública e comercial e organizadas na casa-coliseu do empresário de chapéus, com o qual este último acabava assumindo a função dum administrador teatral, mesmo de modo mui esporádico. Possivelmente a única diferença com as iniciativas que vimos de examinar dos burgueses José Gazo e Ventura Taxonera –no Ferrol- ou Jerónimo Hijosa –na Corunha- é que à partida a estratégia de Juan Francisco Barrié, com atenção no conflito com os agentes de poder local corunheses e o descontentamento criado em sua volta, foi que esta aparentemente resultou um fracasso no tocante a servir como umha via de legitimação simbólica para o comerciante organizador. Esta interpretação não invalida, contudo, o funcionamento da administração teatral como estratégia geradora de capital simbólico, embora devamos precisar que isto depende do modo como seja implementada. Neste procedimento específico, o mal uso de Barrié pareceu radicar em ignorar a competência política do concelho e não reconhecer o poder dos seus integrantes como reguladores legítimos da atividade teatral. Assim sendo, provocar a afronta dos capitulares corunheses significava ter em contra a agentes que não só detentavam um relevante capital político mas também simbólico, ao pertencerem às principais famílias das elites da cidade.

Doutro ponto de vista, o facto de este evento utilizar um sistema de subscrição e de convite dos assistentes, que fazia com que apenas alguns agentes –podemos presumir que os que detentavam maior capital simbólico na Corunha- tiveram a oportunidade de consumir o espetáculo na casa de Barrié, pudo tornar-se numa decisão estratégica: "[...] por medio de subscripcion que hiziesen aquellas personas que tubiesen el gusto de oir sus habilidades, por el referido medio, y que pudiesen convidar a las personas que les pareziese en el Conzepto de asistir personalmente a dicha Funcion" (A.M.C. *Goberno. Libros de actas de acordos municipales*. Ano 1799. 7 de Março. Fólio 19verso. Cota: C- 83). Se efetivamente a decisão de negligenciar a autoridade do concelho fijo crescer os seus inimigos ou a sua antipatia nesta instituição, em troca o critério seletivo na escolha dos assistentes dotou a este evento dum elemento de distinção por ser privativo dumhas determinadas pessoas –somado ao facto do próprio prestígio que na altura detentava qualquer função musical ou teatral organizada- e transformou a Barrié no agente responsável de dirimir esta seleção. A sua tarefa de escolher

quais agentes eram merecedores de assistir a este evento conferia-lhe um notável poder simbólico importante e levava-o a ganhar o favor especialmente dos agentes que foram convidados. Em outras palavras, o envolvimento de Barrié na administração teatral seguiu um *modus operandi* destemido, mas isto não evitou que fosse compensado simbolicamente, em tanto facilitador, filântropo e selecionador.

Noutro estado de cousas, as práticas anteriormente descritas de administração teatral insistem na ideia apontada de não resultar incompatível para um habitus burguês exercer tarefas de fomento teatral e, ao mesmo tempo, perceber por elas um dado capital simbólico ou ter a esperança de se enriquecer com elas. Os casos anteriores mostram a representantes da burguesia comerciante corunhesa e ferrolá que incrementaram o seu património com os ingressos produzidos pela organização de espetáculos em todo tipo de prédios teatrais da sua propriedade. Isto foi particularmente certo, como é lógico, para os agentes que durante mais tempo e de modo mais estável se ocuparam destas atividades, como o empresário Ventura Taxonera no Ferrol, e todo isso apesar do investimento inicial na reforma na íntegra do antigo coliseu. Não tendo acesso às cifras concretas dos seus ganhos na sua economia privada, podemos remeter para o cálculo da alta rentabilidade que para as finanças do concelho da Corunha significava arrendar o coliseu público às companhias residentes de 1771 em diante. Restando a quantidade da compra do prédio, este fora, porém, um investimento muito produtivo para a câmara corunhesa que criara um *superavit* municipal, sendo o aluguel teatral uma via de entrada de ingressos muito relevante que atingira quase 20% das cargas impositivas procedentes dos “proprios” (consulte-se o capítulo 4.3.2.). Apesar do afirmado, temos um exemplo dumha experiência oposta, -lembramos- a do agente burguês José Elejalde como administrador do coliseu público compostelán. Com o objetivo de aliviar as suas dívidas Elejalde decidira em 1794 comprar uma casa em regime de sub-foro na rua Nova de Santiago de Compostela, vivenda que já funcionara como coliseu provisório, para além de custear o seu reaquecimento habilitando-a para acolher naquele momento a atividade teatral. Segundo Sánchez García (1997: 61-62) inspirara-se nos modelos das casas de comédia do Ferrol e da Corunha que conhecia, geridas de modo privado e público correspondentemente. O desfecho é conhecido. A operação acabou acentuando as suas perdas económicas, corroborando que era incapaz de rescindir a dívida com o concelho da Corunha e obrigando-o a responder com os seus próprios bens, que finalmente foram embargados (Sánchez García, 2001: 191-192). Deve ser tido em conta que nestes anos em Compostela a diversão teatral somente era permitida nos meses em que não havia cursos universitários, reduzindo consideravelmente a rentabilidade do negócio (Pérez Costanti, 1925-1927: 55 em diante).

Quanto à questão económica podemos sintetizar que, se a competência como administradores teatrais abriu, na maioria dos casos, ainda que não em todos, maiores opções lucrativas, outras tarefas prototipicamente assumidas pelos representantes burgueses galegos, como a de apoderados e de fiadores, implicavam de saída a resignação por um elevado risco de perda económica ou a própria operação estava definida por um investimento não recuperável, por exemplo nas doações. Elejalde era ciente da perigosidade da aposta pelo empreendimento teatral, mais ainda uma vez que já acumulava uma notável dívida de 18.000 reais que devia reintegrar. De qualquer jeito, o arquiteto continuou envolvendo-se em maiores responsabilidades de incentivo teatral como a de assumir a direção dumha companhia – negócio que gerava muito pouca margem de ingressos, como tanto denunciaram as companhias nas suas solicitações de licença- ou a compra dumha casa de comédias ainda não acondicionada. Qual é o motivo então pelo qual este agente continuou insistindo na aposta teatral, após a certeza dos primeiros fracassos? Ao nosso ver, não se pode ver nestas escolhas unicamente a esperança na melhora económica, mas a convicção em que estas decisões incrementariam o

seu capital simbólico, o que, em virtude de novos contatos ou alianças, também se poderia traduzir economicamente. O esforço pessoal tam penoso que Elejalde destinou à recuperação da prática teatral para felicidade das e dos espetadores também era visível por toda a cidadania e polas camadas da elite, conferindo-lhe um inequívoco reconhecimento por este compromisso incluível em todas as esferas da atividade teatral. Neste sentido, esta nom era a primeira vez que José Elejalde renunciava a umha compensação económica preferindo que esta se efetuasse na dimensom simbólica. Como temos referido, logo de desenhar os planos da prestigiada “urbanizaçom” corunhesa das “Casas de Paredes”, como diretor da obra, reclamou que o pagamento do seu trabalho nom fosse em reais mas que pudesse ficar para si com o imóvel mais visível e central desta série de vivendas (Sánchez García, 2001: 191-192), aquele que dotaria dum maior capital simbólico ao seu ocupante.

Nom devemos desconsiderar, em último lugar, que o apaixonamento de Elejalde pola diversom teatral e operática (que se certifica através da carta que o próprio agente burguês dirigiu em 1794 ao concelho –e com cópia ao arcebispado compostelám- em que defendia com viveza as virtudes deste espetáculo e falava contra a proibição dele durante o curso universitário [A.H.D.S. *Fondo General. Serie Servicios públicos. Teatros y diversiones públicas. Ferias y trabajos en días festivos*. Maço 1.32.3. 6 de Setembro de 1794. Fólio 1 frente-4verso. Cota: 489]) podia ser extensível aos demais promovedores teatrais burgueses –por exemplo Barrié, que foi proprietário temporal dum palco na Corunha- e pudo ser mais um fator que estimulou as suas ações fomentadoras, num tempo em que o gosto polo teatro e a ópera fora assimilado hegemonicamente por todos os representantes das elites. O que pretendemos dizer é que, nom desdenhando as expetativas de ganho económico (que num tipo de responsabilidades eram mais materializáveis ou todo o contrário) e o desejo de dispor dumha oferta teatral e operática maior, melhor e mais regular movido por um gosto hegemónico, o objetivo principal que induziu aos grupos sociais dominantes a investir o seu tempo, a sua energia, as suas poupanças, os seus contatos e amizades e até a sua credibilidade pessoal foi a recompensa de legitimação simbólica com estas ações. Neste sentido, a burguesia seguia o modelo de legitimação simbólica historicamente ensaiado pola fidalguia, demonstrando, como afirma Barreiro Mallón (1981: 466), a sua “preocupación” por tentar “dejar su nombre ligado a alguna fundación social en favor de sus paisanos”. Portanto, esta expetativa unia aos grupos burgueses e mais aos fidalgos, diferenciados unicamente nos tipos de mecanismos e estratégias que mobilizavam para atingir este fim, que era em essência o mesmo. Especificamente no que respeita à prática do mecenato, a captação de capital simbólico funcionava para os dous grupos dominantes principais de igual modo, sendo imprescindível para o processo de transferência der certo que o ato filantrópico fosse reconhecido –também se pode falar de agradecido- polo agente ou comunidade recetora da boa ação. Hespanha (1993: 161-162) revê o pensamento da tradição cristã e da filosofia clássica em volta da prática do dom e insiste na ideia do imprescindível reconhecimento/agradecimento do donatário para este ato se transformar em réditos simbólicos concretos, utilizando o conceito de “capital simbólico” de Bourdieu:

Pues aunque es verdad que Séneca –como también la reflexión moral cristiana sobre la caridad- recomienda discreción en el acto de dar y critica justamente la obsesión por la reputación [j] tenemos, sin embargo, que este aviso para el donante está conectado con otro, esta vez dirigido al donatario, el cual impele a éste a hacer constante alegato del favor recibido: “l’auteur d’un bienfait n’à qu’à se taier, parler c’est l’affaire de l’obligé” (*De beneficiis*, II, 23, p.I, 48). Así las cosas, no es de extrañar que incurra en ingratitud todo aquél que se abstenga de declarar expresamente su gratitud.

El mantenimiento de esta máquina de producción de reputación y reconocimientos sociales se convierte entonces en objetivo central de una estrategia. [7] . Es este obstinado pero sutil trabajo de seducción el que a la postre logra que el destinatario de nuestros favores se sienta y se proclame agradecido, ampliándose entonces su capacidad para restituir –en capital simbólico- lo que le ha sido entregado.

A transfiguração dum agente, burguês ou nobre, em mecenas implicava umha representação pública como umha pessoa que, de jeito aparentemente desinteressado, achegava as condições materiais ou simbólicas necessárias para melhorar um determinado aspeto da vida do povo. Neste caso o contributo para a “felicidade pública” dimanava quer de oferecer umha proteção simbólica e assim desengasgar as necessárias autorizações para o estabelecimento da atividade teatral, quer de custear trabalhos de construção ou reforma de prédios teatrais e de assumir a representação das companhias em assuntos de intendência com o objetivo de acabar com a paralisia teatral. Dum ou doutro modo os agentes que tomáram a iniciativa destas ações foram vistos pela sociedade do período, e mui especialmente polos grupos privilegiados que consumiam regularmente os espetáculos teatrais e operáticos, como aqueles agentes garantes da continuidade da oferta teatral na cidade correspondente e com isto contribuía para um bem-estar “público”.

À luz de todo o analisado podemos realizar as seguintes reflexões. Os dois principais grupos sociais dominantes na Galiza urbana do período, a fidalguia e a burguesia emergente, servirom-se das suas intervenções em torno da atividade teatral do Reino da Galiza para resguardar a sua posição de poder (a fidalguia) ou para melhorar esta mesma posição (a burguesia). No que respeita à fidalguia, a sua conversão em consumidor privilegiado e protetor das comédias e das óperas, umha vez implantada nas principais cidades galegas esta atividade de modo regular em temporadas, foi um processo “natural” que entroncava com a sua formação cultural e com o seu habitus. Tratava-se neste caso dum tipo de mecenato que instrumentalizava o seu capital simbólico como grupo titulado –o seu prestígio, as suas relações, os seus contatos, dos quais derivavam também os seus cargos políticos-, a estratégia tradicional empregada polo grupo para se proteger em posições hegemónicas. E acrescentava a esta estratégia a ação performativa –ao ocupar os lugares mais prestigiados no coliseu-, o que também contribuía para a alimentação do seu poder simbólico. As elites fidalgas galegas somente trasladáram os seus hábitos de consumo de lazer e o método da filantropia que empregavam com assiduidade e expertise à esfera teatral pública. Por seu turno, a burguesia incorporou-se a estas práticas algo mais tardiamente, em boa medida polo seu défice de capital simbólico. Como grupo estava desprovida de recursos de natureza simbólica para serem mobilizados –um tipo de mecenato que se baseava no capital social –contatos e relações- e simbólico que se possuía –o prestígio das casas-, o que igualmente a incapacitava para participar do ritual performativo ocupando os lugares simbolicamente mais atrativos. Estas limitações comparadas ao coletivo fidalgo figérom com que tiveram que pôr em jogo os seus recursos materiais –o seu capital líquido, superior ao da fidalguia rendista- para o reforçamento da atividade teatral, bem por meio da sua função como apoderados –e até diretores de determinadas companhias- ou administradores de coliseus, mas sobretudo como financiadores dos espetáculos, das companhias e dos espaços físicos em que estas peças iam ser encenadas; em definitiva ocupando-se maioritariamente dum mecenato de tipo económico. Esta saída permitiu que foram enxergados como um coletivo vital para a continuidade da atividade teatral –e, por extensom, para o funcionamento da sociedade- graças ao seu importante capital económico e visom empreendedora, o que lhes conferiu umha legitimação simbólica cada vez maior, embora na altura e no espaço estudado a sua posição em termos de capital simbólico fosse, ainda que em transformação, subordinada à fidalguia.



7. CONCLUSIONS



7. CONCLUSIONS

Queremos, antes de mais, admitir que a elaboração desta tese de doutoramento nom foi umha empresa fácil, atribulada em muitas fases da pesquisa. Do ponto de vista das dificuldades, o exíguo conhecimento produzido sobre o objeto em todas as áreas de conhecimento que circundavam o fenómeno espetacular na Galiza urbana –a historiografia literária, a musical, a social e urbana, a da arte, etc.-, por causa de dinâmicas esclerosadas na produçom do saber, com caraterísticas próprias em cada um dos domínios de saber-, constituiu o primeiro dos empecilhos que tivemos que encarar. Este desafio, contodo, obrigou-nos a encontrar novas soluçons metodológicas e procedimentais. Ao dependermos em exclusivo das fontes primárias, reparamos na riqueza e extraordinária produtividade da consulta da documentação administrativa municipal custodiada nos arquivos históricos das cidades do Ferrol e da Corunha no período específico 1768-1806. Alguns documentos, em concreto os expedientes de teatro, apresentam umha relativa desorganizaçom e fragmentaçom nos arquivos municipais, mas isto nom obsta para que resultassem mui generosos em informaçom. Neste sentido, os livros de acordos funcionárom como fontes mui reveladoras ao inserirem, no caso dos livros corunheses, os depoimentos individuais dos agentes capitulares. O exame destes documentos nom somente foi de muito proveito quanto ao conteúdo das intervençons e o sentido dos votos, mas por como fôï reproduzido polo escrivám da câmara, o que nos permitiu identificar cumplicidades, alianças, hostilidades, adesons, etc., que permitirom articular umha análise das estratégias políticas teatrais defendidas polos grupos sociais dominantes. Esta documentação também recolheu iniciativas de índole mui variada que nom passavam somente polas decisons plenárias ou as diretrizes sobre o comportamento dos espetadores nos coliseus porque indiretamente estes papéis falárom de quais perfis sociais acudiam regularmente ao coliseu, de agentes que se mobilizaram para financiar umha determinada açom em favor do teatro, de rivalidades entre companhias, etc. Em consequência, estamos convencidas de que um dos principais contributos do presente trabalho foi ter constatado a potencialidade das fontes jurídico-administrativas para dar conta de processos de ordem cultural, sempre que fosse aplicada umha correta abordagem e tratamento analítico deste tipo de documentação. No entanto, a confrontaçom com o estado da arte deixou ver que este tipo de fontes fõrom permanentemente desatendidas pola pesquisa na esfera literária que univocamente considerou como único corpus legítimo os textos literários. No que atende à crítica e à historiografia musical, a documentação primária de arquivo foi mais aproveitada, ainda sendo priorizados os documentos de natureza musical, como as partituras ou libretos de ópera.

António Manuel Hespanha (1993: 11-12) no quadro da elaboração da sua própria pesquisa sobre história do direito reflexionou sobre como o resgate de documentos *a priori* desatendidos e inusitados como fontes poderiam tornar-se os materiais mais produtivos para conhecer as práticas jurídicas pretéritas, quando o corpus convencionalmente utilizado na disciplina do direito era exclusivamente a tratadística dos juristas. Por isso, no curso da elaboração da sua tese de doutoramento descobriu, ele mesmo confessou ‘com certa perplexidade’ que alguns dos elementos centrais para a reconstituiçom do sistema de poder no Antigo Regime –a teoria do governo e da administraçom ou o direito ‘praticado’- permaneceram num “aparente labirinto”

de textos de natureza heterogénea aos que havia que acudir seguindo unicamente a “orden propio del discurso objeto de estudio” (Hespanha, 1993: 11). A partir desta experiência concluiu o autor que o problema não residia na ‘insuficiência’ do corpus, mas no erro quanto a onde procurar. Do seu ponto de vista, o afastamento de técnicas procedimentais herdadas e o uso da intuição pelas pesquisadoras e pesquisadores na seleção de fontes potenciais representava mais um aprendizado no plano teórico, a “inevitable temporalidad de los dogmas, los conceptos y los esquemas clasificatorios” (Hespanha, 1993: 12). Voltando ao nosso caso de estudo, temos verificado que o teatro –e as escolhas levadas a cabo por agentes e instituições do campo do poder sobre esta atividade- estava *partout* na documentação administrativa municipal do Ferrol e da Corunha, nos livros de sessões plenárias, mas igualmente em informes e expedientes municipais, em documentos jurídicos ou económicos, etc. Como estabelece Hespanha (1993: 12) sobre a informação da praxe do direito –que constituía o seu objeto naquela data-, que resulta extensível aos dados sobre teatro, este conteúdo assomava por toda parte, “aparentemente travestido de otra cosa, rodeado de vecindades extrañas y al margen de parentescos que resultarían en principio naturales” (Hespanha, 1993: 12).

No que atinge aos processos teatrais observados podemos afirmar que teve lugar uma paulatina estabilização da atividade teatral, ligada a coliseus públicos comerciais no Ferrol e na Corunha, no período 1768-1806, alicerçada no trabalho de companhias itinerantes de origem espanhola e italiana, com a exceção do período de paralisia teatral que padeceram Ferrol e Corunha devido ao deterioramento concomitante dos seus coliseus material dos seus coliseus na década de 1780. Neste sentido é importante destacarmos a simetria que manifestaram estes dois núcleos de população em termos de captação de companhias teatrais e operáticas e de intensidade no apoio oferecido pelas suas câmaras municipais à instalação destas formações, coincidindo com um período expansivo destas duas cidades portuárias na dimensão demográfica, política e económica. Assim pois, a evidência do dinamismo destas práticas teatrais urbanas coloca em questão o estado de ‘obscuridade’ descrito para o século XVIII pelas narrativas hegemónicas da historiografia literária e cultural galega. Devemos incidir em que a oferta teatral acolhida nas casas de comédia galegas esteve constituída pelos espetáculos oferecidos por companhias de ópera de procedência italiana e por companhias espanholas especializadas em comédia. Neste sentido cabe assinalarmos que não foi registrada a chegada de nenhuma companhia conformada por atrizes, atores, músicos ou diretores de procedência portuguesa, apesar da proximidade com o Reino de Portugal e apesar de as cidades de Lisboa e do Porto serem destino habitual das *troupes* italianas no seu itinerário comercial peninsular, concretamente a paragem anterior à sua instalação nos coliseus galegos. No entanto, esta circulação de companhias além e aquém da fronteira portuguesa deixou a sua pegada nos prédios teatrais galegos, sendo que esta é uma das hipóteses que temos colocado para explicar que o futuro presidente estado-unidense relatasse ter assistido em 1779 a uma farsa no coliseu público ferrolâm encenada em “Portuguese Language” [sic] –bem podendo tratar-se de português ou da variante linguística galega-.

Mais uma conclusão que podemos tirar do conjunto dos dados analisados foi o firme e constante apoio que recebeu a diversão teatral da parte das instituições do campo do poder, destacando as câmaras municipais por serem o organismo político que concentrava de modo absoluto as competências na gestão e governo teatral, ainda que esta modalidade de lazer foi privilegiada e protegida igualmente por organismos políticos superiores, tais como o corregimento, a Real Audiencia del Reino de Galicia ou a Consejo de Castilla. Aliás, esta atitude favorável e fomentadora das instituições políticas dirigiu-se, de modo equilibrado, aos dois principais modelos de repertório teatral, o da comédia espanhola e da ópera italiana.

Algumhas das razons invocadas nos discursos institucionais apoloéticos do fenómeno teatral tenhem a ver com a capacidade educadora desta modalidade de lazer, com a utilidade como remédio para manter ocupada a população masculina –especialmente a militar- e afastá-la dos vícios ou com a relevante função do teatro como via de ingressos para as fazendas municipais. Mas complementando estes argumentos, tínhamos a suspeita de que tinham que existir outros fins e outras razons nos agentes e instituições do campo do poder para destinarem umha proteção tam intensa e destacada, até confrontando ocasionalmente com os discursos e a pressão exercida por entidades religiosas, tendo lugar álgidos debates sobre a licitude moral da assistência ao teatro.

Neste sentido a documentação primária foi devolvendo indícios de que todos os processos que envolviam a atividade teatral –tanto a sua gestão, quanto a própria assistência às encenações, participando no que denomino a “performance teatral”- por causa da expansão do gosto teatral e da alta valorização do espetáculo teatral, começam comum em geral a todos os grupos sociais, e por mobilizar elementos fortemente codificados e distintivos durante as funções teatrais, acabaram originando um notável capital simbólico por um fenómeno de “*production de la croyance*”, como o que refere Bourdieu. Como temos visto, qualquer gesto, movimento, posição e até disposição e forma da decoração interior da casa de comédias podia ser sublimado e enviar umha mensagem simbólica com claros efeitos políticos, para o que contribuía o facto de existir um único coliseu nas cidades galegas, um único lugar em que consumir os produtos teatrais ou operáticos e em que juntar durante um espetáculo de aproximadamente quatro horas as autoridades governadoras com os seus governados. As instituições do campo do poder, através dos seus agentes, decidiram nom perder esta possibilidade de intervir nestas práticas performativas porque estas podiam contribuir para a melhora da sua legitimização simbólica. Podiam permitir-lhes ganhar parte do crédito simbólico que se produzia, e, em última instância, consolidar deste jeito a sua soberania. Aliás, ao terem plenas potestades na administração do acontecimento teatral os agentes políticos municipais podiam legislar e executar diretrizes que regulassem todo o que se passava no coliseu desde que as portas abriam até que o último espetador abandonava o recinto, gerindo todos estes aspetos em seu favor, para a sua maior glória. A prova mais sólida disto é a ocupação que faziam os representantes do governo local do denominado ‘palco da cidade’, que era o lugar que tinha a melhor visibilidade, desde todos os cantos do coliseu, e aquele que pola sua decoração e posição espacial conferia umha maior distinção simbólica para os seus ocupantes.

A propósito das competências teatrais exercidas polas câmaras municipais, estas, como foi expressado, foram delegadas polo Consejo de Castilla a estas instituições de governo local, de aí que esta estrutura competencial fosse reconhecida por todas as instituições do campo do poder e por regra geral respeitada. Contudo, ocasionalmente outras instituições políticas, como a Real Audiência ou o corregimento ou o próprio Consejo de Castilla, intervinham em decisões sobre o teatro nestas cidades. Entom resulta mui sintomático como os concelhos da Corunha e do Ferrol reagiam imediatamente litigando pola sua autonomia competencial, sem temor a que isto derivasse em graves disputas institucionais, como era costume. Noutros casos, especialmente se a outra instituição envolvida era um organismo político superior, como o Consejo de Castilla, os concelhos optavam por outra estratégia: desobedecer com discreção as ordens e ditames com que nom concordavam vindos destes órgãos, o que se compadece com o sistema de ‘ilegalismos’ que segundo Foucault (2012 [1975]) funcionava como norma no século XVIII. Esta solução nom só se implementou com a diversão teatral, sendo que existem evidências da reivindicação polos concelhos da sua plena capacidade gestora autónoma noutros assuntos ligados à vida quotidiana das cidades –como indicam os livros de acordos-.

Sendo necessária umha pesquisa específica sobre o assunto, à qual encorajamos, umha consulta atenta dos livros municipais mostra comportamentos desobedientes e incumprimentos das câmaras municipais quanto a diferentes tipos de normas impostas por outros organismos, com que discrepavam e afetavam a matérias considerados centrais polos governos locais, como era o teatro nesta altura. Neste estado de cousas, por seu turno, puido incidir a condiçom política periférica do Reino da Galiza –e as dificuldades para supervisar coercitivamente no território o cumprimento das ordens-, assim como a estrutura político-administrativa desarticulada e descontínua que tinham os sistemas monárquicos durante o Antigo Regime, como demonstrou Hespanha (1993). Esta questom serve-nos para chamar a atençom de como o estudo da atividade teatral permite aprofundar em processos nom especificamente culturais, como o conhecimento prático do funcionamento das instituições setecentistas do campo do poder e dos seus mecanismos de intervençom.

Regressando às condiçoms em que se desenvolvia a performance teatral, os procedimentos de ordem simbólica mobilizados no interior do prédio teatral fortaleciam a legitimaçom simbólica das instituições de poder pola via da acumulaçom de capital simbólico. Mas, para além disto, este processo também se instituía por meio da representaçom dumha determinada ordem ideal que devia ser salvaguardada durante as encenaçoms teatrais. Segundo esta ordem os representantes das instituições de poder sempre se situavam na altura e ocupando um lugar central, no palco de honra, e eram vistos, respeitados e obedecidos por representarem a autoridade. Em troca, o rol dos espetadores, sem cargo político, era ter um comportamento sossegado, quieto e, sobretudo, obediente e respeitoso com as figuras de autoridade. Isto é particularmente evidente para aqueles -pois esta área estava reservada a espetadores masculinos- que se situavam no pátio, pagando o bilhete mais económico e sendo, em consequência, aqueles que representavam umha condiçom mais popular, dado que eram os assistentes mais vigiados e igualmente mais temidos polos agentes do poder pola sua tendência a agir com liberdade, de modo barulhento, rude e arrebatado. Cumpre lembrar que nas últimas décadas do século XVIII existia por todas as coroas europeias um grande desassossego quanto à possibilidade de que revoluçoms anti-monárquicas como a francesa de 1789 tivessem a sua réplica noutros reinos; por isso, o incremento de pacotes legislativos e de processos simbólicos como os que estudamos que visavam robustecer as instituições do campo do poder. Mas, quando as funçoms teatrais públicas eram organizadas de modo ordinário, eram cumpridas as normas e nom se originava nengumha confusom, entom a encenaçom recorrente desta ordem ideal no coliseu fazia com que se fosse naturalizando e por esta via os cidadans e cidadás pudessem ir assimilando comportamentos subordinados e um sentimento de lealdade e obediência para com as autoridades políticas presentes, configurando-se, assim, umha doxa.

Apesar de que a arquitetura física dos teatros contribuisse para transmitir umha ordem hierárquica, para garantir o seu correto cumprimento as autoridades políticas municipais nom hesitárom em fazer uso dos recursos legais ao seu dispor. Foi através da análise das normativas e diretrizes teatrais aprovadas polos governos municipais que tivemos conhecimento da implementaçom dum conjunto variado de mecanismos de disciplinamento e puniçom social, que se encaixam com os que estudou Foucault e significaram importantes inovaçoms no sistema repressivo e domesticador das sociedades. Portanto, seguindo algum dos objetivos que temos enunciado, os regulamentos teatrais convergiam na insistência em exigir ‘silêncio’ e ‘quietude’ dos corpos no interior das casas de comédias, o que se compadece com a tese exposta da busca dum espaço de calma e de submissom quanto às autoridades do campo do poder, também no plano físico. Outros recursos de natureza coercitiva e derivados da força física ou da ameaça do seu uso, a presença de guardas e soldados nos teatros, eram utilizados para garantir este estado.

No entanto, eram mais os dispositivos subtis que instavam à domesticação dos corpos no teatro: a separação dos espetadores por categorias, evitando as multidões indiferenciáveis, ou a iluminação, que era um mecanismo, como temos visto, constantemente aludido nos regulamentos municipais, dado que a preservação da luz era essencial para o labor de vigilância. Assim pois, com a vigilância não só podiam ser identificados os infratores, mas também se evitavam possíveis incumprimentos ao ser todos os espetadores cientes de que estavam sendo supervisionados, inibindo o delito no interior dos coliseus. Esta função da vigilância e da coerção era exemplarmente executada pelo mecanismo que Foucault (2012 [1975]) intitulou, o ‘panóptico’, cuja força repressiva descansava na arquitetura, ao tratar-se dumha organização do espaço interior dos teatros segundo a qual todo podia ser observado desde um ponto, que nós associamos ao palco da cidade, que funcionava como umha torre de vigia. Portanto, o palco da cidade não só era o destino dos olhares que, com esta posição de centralidade e superioridade, se investia de legitimação simbólica para preservar o poder dos agentes políticos municipais; do mesmo jeito, esta distribuição arquitetónica o colocava numha posição ideal para ser, dum lado, o espaço do reconhecimento político e simbólico, mas também o lugar da autoridade em termos coercitivos.

Mais umha conclusão de índole geral que se desprende das análises realizadas é a importância da comunicação simbólica nas sociedades do século XVIII e, particularmente, no interior da casa de comédias. Umha repercussão disto foi que mecanismos contemporaneamente considerados de grande potência repressiva, como a censura, consideramos que os seus efeitos estavam sobrestimados. A este respeito, o exame realizado sobre a censura teatral nos coliseus galegos determinou que não existiam exemplos práticos da sua aplicação dado que não existe nengumha referência nos livros municipais a nengum exercício censório, apesar de que os capitulares deputados das comédias tinham a atividade censória entre as suas funções. Julgamos que isto se pode explicar com que mais importante do que *era dito* no cenário (pois, as condições de balbúrdio que caracterizavam as funções teatrais públicas, com intervenções habituais do público, não permitissem compreender plenamente as palavras recitadas e cantadas dos atores), era todo o que *era encenado* no prédio teatral no curso de todo o “evento público performativo”. Portanto, parece mais eficaz em termos de mensagens políticas a comunicação simbólica que tinha lugar no evento de assistir ao teatro do que a comunicação verbal.

Por outra parte, o coliseu era também um espaço plástico de oportunidades em que os grupos sociais dominantes podiam desenvolver as suas estratégias para pugnar umha posição de poder mais vantajosa ou para preservar os capitais que tinham acumulado. Estes agentes das elites usufruíram das possibilidades de legitimação simbólica que oferecia a diversão teatral e que também se evidenciavam nos plenos municipais em que se discutiam as políticas teatrais específicas no nível municipal. A constatação dum comportamento político em sede municipal, que apresentava dinâmicas regulares nos representantes dos grupos sociais dominantes que temos identificado –dum lado, a fidalguia, dividida em alta e baixa fidalguia e, do outro lado, a burguesia- permitiu corroborar a validade do conceito de *habitus* como ferramenta de análise para a realidade social galega. Em primeiro lugar, identificamos umha coincidência na defesa de certas posições sobre a atividade teatral, a saber as preferências destes grupos na concessão de licenças a determinadas companhias (estamos pensando no índice da alta fidalguia de aprovação de licenças em favor de companhias italianas de ópera, que sempre foi comparativamente superior às cifras de concessão da baixa fidalguia no que atinge a estas companhias). Porém, o comportamento não era absolutamente homogêneo, pois a trajetória política municipal do representante da alta fidalguia, Francisco Somoza de Monsoriu, exibiu

um comportamento singularizado e que se desviava do sentido maioritário de voto dos seus pares, com posições radicalmente contrárias à admissão da ópera italiana. Estes comportamentos diferenciados da prática coletiva habitual não danificam a produtividade do conceito de *habitus* porque o próprio Bourdieu (2005) abre a possibilidade explicativa destas divergências e comportamentos complexos e até contraditórios no plano individual. Assim sendo, ao lado destas disposições inscritas na origem social, nas escolhas e decisões dum certo agente intervinha uma variedade de fatores que caracterizava a formação dum indivíduo (neste sentido, quanto a Somoza de Monsorin foi colocado como um fator explicativo relevante, os seus valores religiosos e a credibilidade dada aos sermões antiteatrais), para além da posição específica que um dado agente ocupasse no espaço social e no campo do poder em cada estágio temporal concreto.

Mas a manifestação dum *habitus* específico nos representantes de cada um destes grupos sociais diferenciados não só se observa no sentido dos votos -na questão concreta que era decidida-, do mesmo jeito, no nível da ousadia que esta significava para a conservação dos consensos dóxicos da altura e no estilo autónomo com que cada grupo podia defender as suas posições. Assim, temos verificado que os regedores perpétuos, que agrupamos dentro da “alta fidalguia”, reivindicaram assuntos não isentos de controvérsia, a saber: o financiamento de companhias a fundo perdido com dinheiros públicos, o apoio às companhias de ópera italiana em períodos em que estas eram perseguidas por normativas reais ou quando eram condenadas publicamente por agentes religiosos, etc. Assim, estas posições ousadas mesmo podem ter como finalidade objetivos antitéticos porque o que caracteriza o *habitus* da “alta fidalguia” não que respeita à política teatral é o facto de defenderem posições “fortes”, mesmo caracterizadas com “*prises de position*”, e que mesmo podiam impugnar certas convenções. Por isso, a posição de Somoza de Monsorin quando se mostra radicalmente hostil às óperas e pede que todas as anteriores resoluções em favor destas companhias sejam anuladas, não deixa de encaixar-se com o *habitus* da “alta fidalguia”, com a liberdade e autonomia de expressar o seu critério, mesmo se isto colocava em perigo uma fonte relevante de ingressos para os cofres municipais através da arrecadação de bilhetes e do arrendamento do coliseu e o pedimento de anulação, enviado ao Consejo de Castilla, podia ser interpretado como uma desautorização do governo municipal. Do outro lado, os agentes capitulares sem regimento perpétuo – regedores eletivos, deputados de abastos, procuradores gerais, personeros, etc.- caracterizavam-se com posições mais matizadas, realizadas na sombra, quase sempre limitando-se a concordar com a intervenção realizada anteriormente por algum regedor perpétuo, protegendo-se assim atrás dela, e, em última instância, subordinando-se às convenções dóxicas de cada momento –por exemplo, defendendo posições mais conservadoras quanto à aprovação de licenças devido aos riscos morais alertados pelos agentes eclesiásticos-.

De qualquer jeito, recuando na explicação, a própria divisão em dois sub-grupos da fidalguia em função da observação do comportamento de voto indicava que existia uma tensão entre as determinações pelas disposições da procedência social –a incidência do *habitus*- e a diversidade de práticas dos agentes políticos municipais. Contudo, não existe contradição, já que estes últimos comportamentos diferenciados também respondiam a lógicas explicativas que dependiam dos capitais de cada agente e, como assinalou Bourdieu, da sua posição ocupada no campo em cada período. Não detentava o mesmo capital simbólico um agente titulado que a medida que avançava o século XVIII fora perdendo capital económico ou capital político, até o ponto de não poder ambicionar um regimento perpétuo, do que um representante da alta fidalguia que mantivera intato o seu património económico e continuava em postos de hierarquia nas instituições do campo do poder, nas câmaras municipais e até participando como deputado nas Juntas do Reino. O primeiro perfil de fidalgo tinha umas

limitações muito maiores à hora de defender posições arriscadas, que podiam ser gravemente punidas, ao contrário dos regedores perpétuos que tinham um horizonte de possibilidades das suas ações mui superiores –o que analisamos à luz da noção do ‘espaço dos possíveis’. Neste sentido, a análise do comportamento político municipal da burguesia confirma o que temos exposto. Temos analisado como as suas estratégias quanto ao apoio teatral foram volúveis em função dos capitais que detentassem em cada momento. Assim, nas primeiras décadas não se diferenciaram nas suas estratégias da “baixa fidalguia”, com a que concorriam pelas mesmas posições de poder, ao exhibir intervenções plenárias que visavam submeter-se ao status quo do momento, com posições pouco controversas e subalternas, mascarando as suas posições atrás outros depoimentos ou até não partilhando as suas posições no debate público. No entanto, a partir dos últimos anos de 1790 é perceptível uma tendência a evidenciar posições mais autónomas, levando a cabo depoimentos individuais sobre as questões discutidas, o que mui provavelmente esteve relacionado com a sua acumulação paulatina de “capital simbólico” como grupo nos últimos anos do século XVIII.

Fora do domínio da política municipal, podem ser igualmente estudados modos de intervenção dos grupos das elites na diversão teatral que procuravam a acumulação dum maior capital simbólico, traduzido em poder simbólico, mas cada um destes grupos exibindo mecanismos divergentes em função do seu habitus e das suas posições nos campos. Em síntese, o grupo da fidalguia, com toda a sua diversidade interna, acumulara um notável capital simbólico em virtude da distinção de sangue e do crédito simbólico que o reconhecimento de nobreza lhe conferia. Por isso, todas as suas ações a propósito da diversão teatral estavam encaminhadas na proteção do capital simbólico de que usufruíam por direito de casa. No referente à burguesia galega, tendo também em conta toda a sua heterogeneidade interna, este grupo constituído mormente por comerciantes que investiram em setores diversos –alimentares, têxteis, exportação e importação com América, etc.-, não partia dum capital simbólico relevante, pela sua condição de não titulados. Porém, uma trajetória bem-sucedida no plano empresarial garantiu a alguns deles a acumulação dum notável capital económico, que aos poucos pudo ser traduzido num ganho progressivo de capital político –como evidencia a sua progressiva entrada nas corporações municipais do Ferrol e da Corunha, analisados no subcapítulo 6.1.- e, por soma dos anteriores capitais, de capital simbólico. Em consequência, se a estratégia da fidalguia passou pela preservação do seu capital simbólico, o grupo da burguesia estava permanentemente disputando a consecução de maior capital simbólico, tentando equiparar-se quando não superar ao grupo da fidalguia.

No que respeita ao consumo teatral é certo que foi conservado um único documento em que ficaram registrados os nomes dos ocupantes dos palcos do coliseu da Corunha na temporada de 1800 e com o qual podemos conferir sem nenhum género de dúvidas a representação social de cada grupo social dominante na zona mais privilegiada e simbolicamente mais distinguida do auditório teatral. Contudo, outras informações procedentes de queixas foram mui reveladoras de quais as chances de cada grupo da elite de aceder aos lugares mais distinguidos e que devolviam um maior capital simbólico aos seus ocupantes. Atendendo a esta documentação podemos concluir que a fidalguia esteve desde a fundação das salas teatrais na Galiza urbana com melhores condições para optar a estas zonas do coliseu, pelo maior capital simbólico e relacionar que detentavam. Isto explica-se porque a reserva dos camarotes para uma temporada teatral era efetuada mediante procedimentos informais, que dependiam de relações diretas de confiança e amizade com os cargos políticos municipais –de maioria fidalga-, que eram os que autorizavam estes arrendamentos e chegavam a mediar com as companhias teatrais ou operáticas. Porém, com a passagem do tempo e a pressão crescente pela demanda

desta área do coliseu, começaram a habilitar-se mecanismos para deixar liberados alguns camarotes para o seu arrendamento por dia, o que puido ser provocado polas recriminações realizadas por representantes da burguesia enriquecida que queriam usufruir deste espaço. Em consequência esta é umha primeira vitória da burguesia galega que deixa ver o germe de transformações nas correlações de forças no espaço social.

De qualquer jeito, este nom foi o único terreno de batalha da burguesia para o ganho de maior crédito simbólico, pois outra importante via de ação foi o mecenato económico da atividade teatral. Algunhas iniciativas da burguesia que representavam consideráveis investimentos económicos possibilitáram a continuidade ou a instalação da oferta teatral e operática nas cidades, como tivo lugar em 1791 com a compra e reforma da casa de comédias do Ferrol polo comerciante de vinhos e comestíveis, de origem catalá, Ventura Taxonera. Ao lado das possibilidades de lucro económico, nom é descabido pensar que na decisom deste burguês residente no Ferrol estivo a oportunidade para se legitimar simbolicamente, sendo que esta decisom fiço possível ativar de novo a prática teatral, que estivera paralisada por vários anos na cidade. Outras ações de mecenato ou investimento económico que parecem responder a este mesmo modelo fôrom a assunção da parte de burgueses comerciantes locais de responsabilidades com as companhias teatrais e operáticas como fiadores e apoderados. Resulta inevitável nom encontrar similitudes entre as práticas que vimos de examinar e as operações de filantropia que figeram tradicionalmente parte do habitus fidalgo, pois este grupo assumia, pola sua crença numha posição de distinção social ligada aos direitos de sangue, que igualmente tinha umha série de responsabilidades com a maioria populacional com o objetivo de melhorar as condições de ‘felicidade pública’ –conceito político mui utilizado no período-. A fidalguia seguiu evidenciando este tipo de práticas de mecenato na esfera teatral (podemos assinalar as alianças e a proteção pública que determinados agentes nobiliários realizáram de empresários e de cantantes e atrizes, geralmente de ópera italiana, e de que o próprio Setaro conseguiu beneficiar), porém, a diferença com as ações da burguesia, consistia em que o que mobilizava a fidalguia nom era o seu “capital económico”, mas o seu “capital simbólico”.

Por último, julgamos que o presente estudo demonstrou que a diversom teatral era umha prática cultural e de sociabilidade central nas sociedades do século XVIII, tendo esta mesma dimensom na sociedade galega urbana. As discussões sobre teatro e sobre a sua maneira de gerí-lo ocupáram numerosos livros de acordos municipais das duas cidades examinadas, sendo um objeto de preocupação constante para os agentes do campo do poder, mas também umha modalidade de lazer para eles mesmos. As funções político-simbólicas que tentamos desvendar até aqui nom som de nengum jeito incompatíveis com a função lúdica, hedonista e social que cumpria a diversom teatral para todos os grupos sociais, igualmente para os grupos de condição mais popular –pequenos artesans e comerciante, que ocupavam a plateia dos teatros-. Neste sentido, umha característica específica do funcionamento teatral na Galiza do século XVIII extremadamente importante era o facto de as cidades galegas terem um único prédio teatral; isto é, um único coliseu público em que se encontrarem todos os grupos sociais, com toda a sua diversidade de adscrição sócio-económica, e estes com os agentes e as instituições do poder – condição que nom funcionava em cidades de maior dimensom, como Madrid, em que tinha lugar umha variedade de salas teatrais especializadas segundo os repertórios encenados-. Neste sentido a coincidência num mesmo espaço físico de grupos sociais distintos, em zonas do auditório também distintas, participando de processos com umha importante carga performativa e simbólica parece funcionar como umha condição imprescindível para que se dessem os mecanismos de distinção simbólica necessários para o processo de transferência de capital simbólico. Nom é umha questom menor o facto de no século XVIII galego todos estes cidadans

socialmente díspares serem congregados num mesmo espaço e fazendo parte dumha ritualizaçom, a performance teatral, que se repetia vários dias na semana. Deve advertir-se que esta era umha ocasiom excecional –junto com a que ofereciam outros eventos públicos institucionais muito menos frequentes como missas, procissoes, festejos na honra da Coroa, etc.- em que os súbditos se encontravam com as figuras de representaçom da autoridade política –tanto a municipal, quanto indiretamente a da Coroa, através do seu poder delegado e dos signos que a representava- e estes últimos podiam levar a cabo a exhibiçom do seu poder na esfera pública.







BIBLIOGRAFIA



BIBLIOGRAFIA

- ARQUIVO MUNICIPAL DA CORUÑA (A.M.C.). *Goberno. Libros de actas de acordos municipais*.
- ARQUIVO MUNICIPAL DA CORUÑA (A.M.C.). *Cultura e funcións públicas. Expedientes de goberno e administración do teatro (1767-1800)*.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE FERROL (A.M.F.). *Expedientes de Teatro*.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE FERROL (A.M.F.). *Goberno. Libros de actas*.
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (A.H.D.S.). *Fondo general. Serie Servicios públicos. Teatros y diversiones públicas. Ferias y trabajos en días festivos*.
- ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (A.H.N.). *Sección de Consejos. Diversiones públicas*.
- (1797-1808): *Almanak mercantil ó guía de comerciantes para el año de 1797*. Madrid: Ramón Ruiz.
- (1799): *Almanak mercantil ó guía de comerciantes para el año de 1799*. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra.
- (1800): *Almanak mercantil ó guía de comerciantes para el año de 1800*. Madrid: Imprenta de Vega y Compañía.
- (1802): *Almanak mercantil ó guía de comerciantes para el año de 1802*. Madrid: Imprenta de Vega y Compañía.
- (1803): *Almanak mercantil ó guía de comerciantes para el año de 1803*. Madrid: Imprenta de Vega y Compañía.
- (1808): *Almanak mercantil ó guía de comerciantes para el año de 1803*. Madrid: Imprenta de Vega y Compañía.
- Adams, J. (1961 [1779]): “Diary and Autobiography of John Adams. Autobiography. Parts Two and Three, 1777–1780”. In L. H. Butterfield (ed.), *The Adams Papers*, vol. 4. Cambridge, MA: Harvard University Press. Edición digitalizada *Founders Online, National Archives* (last modified April 12, 2018). Accesível em: <http://founders.archives.gov/documents/Adams/01-04-02-0002-0010>
- Adams, J. (1961 [1779]): “Diary and Autobiography of John Adams”. In L. H. Butterfield (ed.), *The Adams Papers*, vol. 2, 1771–1781. Cambridge, MA: Harvard University Press. Edición digitalizada *Founders Online, National Archives* (last modified April 12, 2018). Accesível em: <http://founders.archives.gov/documents/Adams/01-02-02-0009-0008>
- Adams, J. (1973 [1779]): “Adams Family Correspondence”. In L. H. Butterfield and Marc Friedlaender (ed.), *The Adams Papers*, vol. 3, April 1778–September 1780. Cambridge, MA: Harvard University Press. Edición digitalizada *Founders Online, National Archives* (last modified April 12, 2018). Accesível em: <http://founders.archives.gov/documents/Adams/04-03-02-0186>.
- Adams, J. (1981 [1779]): “Diary of John Quincy Adams”. In Robert J. Taylor and Marc Friedlaender (ed.), *The Adams Papers*, vol. 1, November 1779–March 1786. Cambridge, MA: Harvard University Press. Edición digitalizada *Founders Online, National Archives* (last modified April 12, 2018). Accesível em: <http://founders.archives.gov/documents/Adams/03-01-02-0001-0002>

- Adams, J. (1989 [1779]): "Papers of John Adams". In Gregg L. Lint, Robert J. Taylor, Richard Alan Reyerson, Celeste Walker, and Joanna M. Revelas (ed.), *The Adams Papers*, vol. 8, March 1779–February 1780. Cambridge, MA: Harvard University Press. Edición digitalizada *Founders Online, National Archives* (last modified April 12, 2018). Accesível em: <http://founders.archives.gov/documents/Adams/06-08-02-0185>
- Aguilar Piñal, F. (1976): *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, Cátedra Feijoo.
- Aguilar Piñal, F. (1981-2001): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Alén, M. P. (1985): "Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)", *Recerca musicològica*, vol. 5, n. 5, pp. 45-83.
- Alén, M. P. (1990): "La crisis del Villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX". In *De Musica Hispana et aliis. Santiago de Compostela*. Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico; pp.7-25.
- Alén, M. P. (1993): "La sociología y la música". In *Nassarre*, vol. IX, n.2, pp. 177-192.
- Alén, M. P. (1997): *Historia da música galega: cantos, cantigas e cánticos*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- Alén, M. P. (1998): "O Clasicismo musical en Galicia". In Carlos Villanueva (ed.), *O Feito Diferencial Galego na Música (1997. Santiago de Compostela). Música: relatorios do Encontro O Feito Diferencial Galego na Música, celebrado na sé do Museo do Pobo Galego en Santiago de Compostela os días 15-18 de decembro do 1997*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego / A Editorial da Historia, pp. 179-238.
- Alén, M. P. (1999): "Hacia una "historia de la música gallega": pasado, presente y futuro". In P. Sé Machado e J. A. Maia Marques (eds.), *MAIA. Historia regional e local: actas do congreso*. Maia: Cámara Municipal da Maia, pp. 199-218.
- Alén, M. P. (2004): *Breve historia da música galega*. Vigo: A Nosa Terra.
- Alén, M. P. (2009): "De Venecia a Compostela: così el mondo camminando diremo cantando che la birba e un bel mestier". In *Semata*, n. 21, pp. 287-311.
- Alén, M. P. (2010): "Música y catedrales: las "óperas" de Buono Chiodi, un singular legado al margen del culto religioso". In *Semata: ciencias sociais e humanidades*, n. 22, pp. 473-494.
- Alier, R. (1990): *L'òpera a Barcelona, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia.
- Alonso Alvarez, L. (1986): *Comercio colonial y crisis del antiguo régimen en Galicia (1778-1818)*. Sada (A Coruña): Xunta de Galicia, Consellería de Presidencia.
- Alonso Álvarez, L. (1999): "Economía e ideoloxía na Galicia ilustrada: as lecturas dos empresarios coruñeses (1700-1820)". In Sergio Vences Fernández (ed.), *Liber: de libros y liberidades (homenaje al libreado Enrique Molist)*. Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, pp. 101-110.
- Alonso Alvarez, L. (2012): *La sociedad de los correos marítimos y sus encadenamientos empresariales en las economías cantábricas, 1764-1802*. In Ocampo Suárez-Valdés, Joaquín (ed.), *Empresas y empresarios en el norte de España: (siglo XVIII)*. Oviedo: Trea, pp. 39-68.
- Álvarez Barrientos, J. (2003). "El arte escénico en el siglo XVIII". In Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos. Vol. 2: "Del siglo XVIII a la época actual", pp. 1473-1517.

- Álvarez Barrientos, J. (2007): "Prólogo". In Emilio Cotarelo y Mori, *Actrices españolas en el siglo XVIII: María Ladvenat y Quirante, primera dama de los teatros de la Corte; María del Rosario Fernández "La Tirana", primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Álvarez Barrientos, Joaquín; François Lopez, Inmaculada Urzainqui (1995): *La república de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: CSIC (Monografías 16); pp. 63-124.
- Álvarez Blázquez, X. M. (ed.) (1953-1959): "A poesía dos Séculos XIV a XIX (1454-1830)". In *Escolma de Poesía Galega*, vol. II. Vigo: Galaxia.
- Álvarez de Morales, A. (2002): *Historia del derecho y de las instituciones españolas*. Granada: Comares.
- Andioc, R. (1988): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.
- Andioc, R. (2005): *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Andioc, R.; Coulon, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires.
- Armada y Losada, J. B. [Marqués de Figueroa] (1889): *De la poesía gallega: discurso leído en el Ateneo de Madrid el día 11 de febrero de 1889*. Madrid: Imp. M. Tello.
- Armona y Murga, J. A. (1998 [1785]): *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (1785)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación foral de Álava. Servicio de Publicaciones / Arabako Foru Aldundia. Argitalpen Zerbitzua. Ediçom realizada por Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos e María del Carmen Sánchez García.
- Armona y Murga, J. A. d.e J. E. Varey, C. D., ed. (2007 [1785]), *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (año de 1785)*, Tamesis, Woodbridge.
- Artaza Montero, M. M. (1993): *A Xunta do Reino de Galicia no final do Antigo Réxime (1775-1834)*. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- Artaza Montero, M. M. (1994): *La Coruña en el siglo XVIII*. Corunha: Vía Láctea.
- Atanasio Xaramillo, G. (1816): *Guía de la Real Hacienda de España. Año de 1816*. Madrid: Imprenta de Juan José Sigüenza y Vera.
- Bal y Gay, J. (1926): "O Momento actual da música galega". In *Nós: boletín mensual da cultura galega*, ano 8, n. 29, pp. 2-4.
- Bal y Gay, J. (1929): "Notas de un viaje: un laboratorio de folk-lore". In *Galicia: revista del Centro Gallego – Montevideo*, vol. 12, n. 153.
- Bal y Gay, J. (1949): "Personalidad musical de Galicia". In *La noche: suplemento del sábado*, n. 4, p. 3.
- Bal y Gay, J. (1973): "Panorama de la música popular gallega". In *Grial*, n. 41, pp. 345-349.
- Bal y Gay, J. e E. Martínez Torner (1973): *Cancionero Gallego*. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- Barreiro Fernández, X. R. (1986): *Historia de la ciudad de La Coruña*. Corunha: Editorial La Voz de Galicia.
- Barreiro Fernández, X. R. (1995): "Estudio preliminar". In Francisco Somoza de Monsoriu, *Estorvos y remedios de la riqueza de Galicia. Discurso político legal*. Santiago de Compostela: Escola Galega de Administración Pública, pp. 9-48.

- Barreiro Fernández, X.R. (1995): “El Ilustrado coruñés Somoza de Monsoriu y su radical galleguidad”, *Coruña, paraíso del turismo*, sem paginar.
- Barreiro Fernández, X. R. [coord..] (1998): *Historia da Universidade de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico / Parlamento de Galicia.
- Barreiro Fernández, X. R. (1999): “A Coruña que viu Humboldt”. In Francisco Díaz-Fierros Viqueira, Daniel Rozados Grela (coords.), *Un Novo mundo para un home universal: partida de Humboldt desde A Coruña cara á súa viaxe americana*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Ponencia de Patrimonio Natural, pp. 27-48.
- Barreiro Fernández, X. R. e. a. (2010-2011): “La trágica muerte de Joaquina Mosquera Ribera, abuela de Doña Emilia, un secreto familiar desvelado”, *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán* (8), pp. 15-56.
- Barreiro Mallón, B. (1981): “Las clases urbanas de Santiago en el siglo XVIII: definición de un estilo de vida y de pensamiento”. In Eiras Roel (ed.), *La historia social de Galicia en sus fuentes de protocolos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 449-494.
- Barreiro Mallón, B. (1996): “Organización administrativa de Ferrol y su comarca a fines del Antiguo Régimen”, *Obradoiro de historia moderna* 5(5), pp. 69-94.
- Bello Vázquez, R. (2005): *Uma certa ambição de glória: trajetória, redes e estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos intelectual e do poder em Portugal (1770-1798)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Tese de doutoramento.
- Bello Vázquez, R. (2006): “Luz no ángulo obscuro da cultura: revisom sistémica da historiografía literária”. In L. Roberto Velloso e M. E. Moreira (orgs.), *Questões de Crítica e de Historiografia Literária*. Porto Alegre: Nova Prova, pp. 193-200.
- Bello Vázquez, R. (2010): “Theatrical Repertoire Models in Portugal: Conflict and Circulation (1737-1793)”. In Fernando Cabo Aseguinolaza; Anxo Abuín González; César Domínguez Prieto (eds.), *A Comparative History of literatures in the Iberian Peninsula*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 601-615.
- Bello Vázquez, R. (2011): “Ideological Meanings through Paratextual Repertoires: Eighteenth-Century Theatre in Portugal as a Case Study”. In *Portuguese Studies*, vol. 27, n. 1, pp. 96–107.
- Beramendi, J. (1997): “Sociedade, nación e política en Sarmiento e nos ilustrados galegos”. In *O Padre Sarmiento e o seu tempo: actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, pp. 265-282.
- Beramendi, J. G. (2006): “El nacionalismo gallego hasta 1936” In J.-L. Guerreña e M. Morales Muñoz (eds.): *Los nacionalismos en la España contemporánea: ideologías, movimientos y símbolos*. Málaga: Servicio de publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación, pp. 137-162
- Beramendi, J. G. (2007): *De provincia a nación: historia do galeguismo político*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Beramendi, J. G., X. M. Núñez Seixas (1996): *O nacionalismo galego*. Vigo: A Nosa Terra.
- Blanco García, F. (1894): “La Literatura regional de Galicia”. In *Literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, pp. 215-265.
- Blanco Pérez, D. (1994): *Historia da literatura popular galega*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións.

- Blanco Pérez, D. (2000): "Manifestaciones literarias e literatura popular entre os séculos XVI e XVIII". In A. Tarrío Varela (coord.), *Os séculos escuros; o século XIX*. Corunha: Hércules de Ediciones; pp. 26-75.
- Bourdieu, P. (1977) : "La production de la croyance". In *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, février 1977. L'économie des biens symboliques, pp. 3-43.
- Bourdieu, P. (1977): "Sur le pouvoir symbolique". In *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 32^{ème} année, n. 3, pp. 405-411.
- Bourdieu, P. (1979): *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1981): "La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique". In *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 36-37, pp 3-24.
- Bourdieu, P. (1982): *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.
- Bourdieu, P. (1984): "Espace social et genèse des "classes"". In *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 52-53, pp. 3-14.
- Bourdieu, P. (1986): "La force du droit. Eléments pour une sociologie du champ juridique". In *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 64, n. 1, pp. 3-19.
- Bourdieu, P. (1991): "Le champ littéraire". In *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre; pp. 3-46. Acessível em: http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986
- Bourdieu, P. (1994): *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Editions du Seuil.
- Bourdieu, P. (1995): "Sur les rapports entre la sociologie et l'histoire en Allemagne et en France", *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 106-107, pp. 108-122.
- Bourdieu, P. (2002): *Questions de sociologie*. Paris: Les éditions de minuit.
- Bourdieu, P. (2011): "Introdução a uma sociologia reflexiva". In Diogo Ramada Curto, Nuno Domingos e Miguel Bandeira Jerónimo (eds.), *O poder simbólico*. Lisboa: Edição s 70. Tradução para português da "Introduction à une sociologie réflexive", discurso inédito do seminário da École des Hautes Études en Sciences Sociales (Outubro de 1987), pp. 15-56.
- Bourdieu, P. (2012): *Sur l'état. Cours au collège de France (1989-1992)*. Paris: Raisons d'agir / Seuil.
- Bourdieu, P. e Loïc Wacquant (2005): *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les Règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Braga, T. (1870-1871): *História do teatro portuguez*, Porto: [s.n.].
- Bretón de los Herreros, M. (1828): *Contra el furor filarmónico ó mas bien contra los que desprecian el teatro español: sátira*. Madrid: Imprenta de D. M. de Burgos.
- Brito, M. C. d. (1996): "Ópera e teatro musical em Portugal no século XVIII: uma perspectiva ibérica". In Kleinertz, R., (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Kassel / Berlin: Reichenberger; pp. 177-187.
- Brito, M. C. d. (2007): *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brunet Icart, I. A. M. (2001), 'Sociología e historia, Norbert Elias y Pierre Bourdieu', *Sociológica* 4(4), 109-132.
- Butler, J. (1993): *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. New York / London: Routledge New York & London.

- Cabañas, P. (1944), 'Moratín y la reforma del teatro de su tiempo', *Revista de Bibliografía Nacional* V, pp. 63-102.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2003): "An aftermath consideration on the role of teleology in Iberian literary historiographies". In *Neohelicon*, t. 30, n.2, pp. 85-96.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2008): "Literaturas regionais e História Literária. Perspectivas comparatistas". In *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol.10, pp. 87-104.
- Câmara, M. A. Trindade Gago da; Anastácio, V. (2004): *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: IPM, Museu Nacional do Teatro.
- Camp, P. (2009): "Le coup d'œil du spectateur: Spectatorial Function and Stage Space in French Theatre Design, 1760-1784", *Journal for Eighteenth Century Studies*, vol. 32, n. 4, pp. 493-513.
- Carlos III (1832): *Real Cédula y constituciones para el establecimiento de la congregación del Santo Hospital de Caridad en la villa del Ferrol*. Santiago de Compostela: Imprenta de José Fermín Campaña y Aguayo.
- Carlos IV (1805-1807): *Novísima recopilación de las leyes de España, dividida en XII libros, en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpressa últimamente en el de 1775, y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804; mandada formar por el Señor Don Carlos IV*; 4 vols. Madrid: [s.n.].
- Carré Aldao, E. (1903): *La Literatura gallega en el siglo XIX*. Coruña: librería Regional de Carré.
- Carré Aldao, E. (1911): *Literatura Gallega...* Barcelona: Casa Edit. Maucci.
- Carré Aldao, E. (2006 [1913]): *Memoria crítico-bibliográfica sobre el Teatro Regional Gallego. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor"*. Edición e notas de Xoán López Viñas. *A edición original manuscrita data de 1913.
- Carreira Antelo, X. M. (1991): "La temporada teatral 1791-92 en A Coruña, (el pleito Cañizares-Nicolini)", In *Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses*, ano 26, n. 26; pp. 109-124.
- Carreira Antelo, X. M. (1998): "La Recepción de Mozart en España". In *Festival Mozart : La Coruña : 30 de mayo al 27 de junio 1998: óperas, conciertos, música de cámara*. Corunha: Consorcio para la Promoción de la Música, pp. 5-16.
- Carreira, L. (1988): *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Carreira, X. M. (1984): "Apuntes para la historia de la ópera en Galicia". In *X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de Musicología, pp. 99-114.
- Carreira, X. M. (1987): "La tasa de regulación del coliseo de óperas y comedias fabricado por Setaro (La Coruña, 1772)". In *Revista de Musicología*, vol. X, n. 2, Maio-Agosto, pp. 601-621.
- Carreira, X. M. (1990): "El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775, Nicolà Setaro". In E. Casares e C. Villanueva (coords.), *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico; pp. 27-117.
- Carreira, X. M. (1990): "El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775, Nicolà Setaro". In E. Casares e C. Villanueva (coords.), *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico; pp. 27-117.
- Carreira, X. M. (1991): "La temporada teatral 1791-92 en A Coruña, (el pleito Cañizares-Nicolini)", In *Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses*, ano 26, n. 26; pp. 109-124.

- Carreira, X. M. (1991a): "Recepción del ballet d'action en la Península Ibérica: c. 1789-1800". In *Revista Portuguesa de Musicología*, n. 1, pp. 211-226.
- Carreira, X. M. (1998): "La Recepción de Mozart en España". In *Festival Mozart (1998. A Coruña)*. Corunha: Consorcio para la Promoción de la Música, pp. 5-16.
- Carreira, X. M. (2000): "Ópera y ballet en los teatros públicos de la Península Ibérica". In M. Boyd, J.J. Carreras y J.M. Leza (eds.): *La Música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, pp. 29-40.
- Carvalho Calero, R. (1981): *Historia da literatura galega contemporánea: 1808-1936*. Vigo: Galaxia.
- Carvalho Calero, R. (1988): "Introducción á literatura galega". In R. Carvalho Calero (et al.): *A nosa Literatura: unha interpretación para hoxe*. Corunha: Agrupación Cultural Alexandre Bóveda, pp. 9-21.
- Carvalho Calero, Ricardo (1962 [1981]): *Historia da literatura galega contemporánea: 1808-1936*. Vigo: Galaxia.
- Carvalho, M. Vieira de (1993): *Pensar é morrer ou o teatro de São Carlos na mudança dos sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Casas, A. (2008): "Constituição de umha História literária de base sistémica: o sistema cultural como objecto de análise histórica no programa de investigação de Itamar Even-Zohar", *Veredas* 10, pp. 27-55.
- Chaouche, S. (2009): "Les spectateurs dans la lorgnette des anecdotes: fait divers ou fait théâtral", *Journal for Eighteenth Century Studies*, vol. 32, n. 4, pp. 515-527.
- Charle, C. (2008): *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*. Paris: Albin Michel.
- Chartier, R. (1990): *Les Origines culturelles de la Révolution française*. Paris: Éd. du Seuil.
- Chartier, R. (1999): *Cultura escrita, literatura e historia: coacciones transgredidas y libertades restringidas: conversaciones*. Edición a cargo de Alberto Cue. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, R. (2009): *Au bord de la falaise: l'histoire entre certitudes et inquietude*. Paris: Albin Michel.
- Checa Beltrán, J. (2003): "La teoría teatral neoclásica". In J. Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, pp. 1519-1552.
- Choderlos de Laclos, P. A. (1801): *Les Liaisons Dangereuses: ou Lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'Instruction de quelques autres*. Genève: [sine nomine].
- Consejo supremo de almirantazgo (1808): *Estado general de la Real Armada: año de 1808*. Madrid: Imprenta Real.
- Consejo supremo de almirantazgo (1815): *Estado general de la Real Armada: año de 1808*. Madrid: Imprenta Real.
- Cotarelo y Mori, E. (1899): *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Ribadeneyra.
- Cotarelo y Mori, E. (1917): *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Cotarelo y Mori, E. (2007 [1896]): *Actrices españolas en el siglo XVIII: María Ladvenat y Quirante, primera dama de los teatros de la Corte; María del Rosario Fernández "La Tirana", primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid: Asociación de Directores de Escena. Prólogo de Joaquín Álvarez Barrientos.

- Cranmer, D. J. (1996): *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. Dissertation submitted for the degree of Ph. D. (Music), 2 vol.
- Cruz Casado, A. (2011): “Vicente Gutiérrez de los Ríos y Gálvez. Marqués de las Escalonias (III)”: *Diccionario Biográfico Español*. Vol. XXV: De “Guerra Bejarano” a “Hernández Rodríguez”. Madrid: Real Academia de la Historia. Acessível em: www.rah.es/vicente-gutierrez-los-rios-galvez-marques-las-escalonias-iii/
- Cruz, M. I. (2008): *O essencial sobre a ópera em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Curieses del Valle, R. (2004): “El patio de comedias de Palencia durante el reinado de Carlos III”. In *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º. 75, pp. 19-238.
- Darnton, Robert (1999 [1985]): *The great cat massacre and other episodes in French cultural history*. New York: Basic Books.
- De Arana, R. [Pizzicato, pseud.] (1906): “El Teatro en Ferrol una efemérides”. In *Almanaque de Ferrol para el año de 1907*. Ferrol: Imp. y Est. de El Correo Gallego; pp. 120-128.
- De Cadenas y Vicent, V. F. (1993): *Caballeros de la Orden de Santiago que efectuaron sus pruebas de ingreso durante el siglo XIX*. Madrid: Hidalguía.
- De Isla, J. F. (1790): *Cartas familiares del Padre Joseph Francisco escritas a su hermana Doña María Francisca de Isla y Losada y a su cuñado D. Nicolás de Ayala*, Vol. tomo I. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- De Isla, J. F. (1790): *Cartas familiares del Padre Joseph Francisco de Isla escritas á varios sugetos*, Vol. tomo VI. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- De Isla, J. F. (1794): *Cartas familiares del Padre Joseph Francisco de Isla, de la Compañía de Jesús, escritas a su hermana Doña María Francisca de Isla y Losada y a su cuñado D. Nicolás de Ayala*, Vol. tomo IV. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- De la Barrera y Leirado, C. A. (1999), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital baseada na de Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, 1860. Edición facsímil: Madrid, Tamesis Book Limited, 1968. Acessível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccf9m4>
- De los Ríos, J. (1998): “Orígenes de la ópera en Ferrol”. *Ferrol análisis*, 12, pp. 98-103.
- De Saralegui y Medina, L. (1886): *Galicia y sus poetas: poesias escogidas de autores gallegos contemporaneos*. Ferrol: Est. Tip. de Ricardo Pita.
- De Terreros y Pando, E. (1787): *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana [...]*. Tomo segundo (1767). Madrid: Viuda de Ibarra.
- Díaz Saiz, M. (2000): “D. Luis de los Ríos y Velasco. Un magistrado campurriano (1735-1786)”. *Cuadernos de Campoo*, n.º 19, março. Acessível em: http://www.vacarizu.es/Cuadernos/Cuaderno_19/Luis_de_los_Rios.htm
- Dopico, F. (2007): “Felicidade pública e libre mercado. O xurdimento de valores liberais na ilustración galega”. In *Revista Galega de Economía* vol. 16 (núm. extraord. 3); pp. 31-50.
- Dorigny, Marcel (1989): “Économie libérale”. In Albert Soboul (ed.): *Dictionnaire historique de la révolution française*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Dubert, I. (2016): *Historia das historias de Galicia*. Vigo: Xerais.
- Eiras Roel, A. (1981): “La burguesía mercantil compostelana a mediados del siglo XVIII: mentalidad tradicional e inmovilismo económico”. In *La historia social de Galicia en sus fuentes de*

- protocolos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico; pp. 521-564.
- Eiras Roel, A. (1988): “Una primera aproximación a la estructura demográfica urbana de Galicia en el censo de 1787”, *Semata* 1 - La ciudad y el mundo Urbano en la historia de Galicia, 155-177.
- Elias, N. (1974): *La société de cour*. Paris: Calmann-Lévy [*Die höfische Gesellschaft*; Neuwied & Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1969].
- Elias, N. (1991 [1970]): *Qu'est-ce que la sociologie?* La Tour-d'Aigues: Ed. de l'Aube.
- Elias, N. (2002): *Mozart: Sociología de un genio*. Barcelona: Península [*Mozart: Zur Soziologie eines Genies*; Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991].
- Estrada Néri, J. (2015): “Datos biográficos de Manuel Díez Tavanera, natural de Villaviudas, armador de la corbeta María Pita en la expedición filantrópica de la vacuna de la viruela”. In *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* (n. 86), 103-138.
- Even-Zohar, I. (2000): “La Fabricación de repertorio, supervivencia y éxito dentro de las condiciones de heterogeneidad”. Trad. de Itamar Even-Zohar e Elias J. Torres Feijó «The Making of Repertoire, Survival and Success under Heterogeneity». In Guido Zurstiege, *Festschrift für die Wirklichkeit* [To Honor Sigfried J. Schmidt]. Westdeutscher Verlag: Darmstadt; pp. 41-51. Accessível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-repertorio-exito.pdf>
- Even-Zohar, I. (2005): “Culture As Goods, Culture as Tools”. In *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Tel Aviv University. Accessível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/good-tools.pdf>
- Even-Zohar, I. (2007): “Teoría de los polisistemas”. In *Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv. Laboratorio de investigación de la cultura; pp. 4-24. Trad. de "Polysystem Theory". In *Poetics Today*, 11: 1 (Primavera 1990): 9-26. Accessível em: https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf
- Even-Zohar, I. (2007a): “El sistema literario”. In *Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv. Laboratorio de investigación de la cultura; pp. 25-44. Trad. de "The 'Literary System'", *Poetics Today*, 11: 1 (Primavera 1990): 27-44. Accessível em: https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf
- Even-Zohar, I. (2000): “La Fabricación de repertorio, supervivencia y éxito dentro de las condiciones de heterogeneidad”. Trad. de Itamar Even-Zohar e Elias J. Torres Feijó, «The Making of Repertoire, Survival and Success under Heterogeneity». In Guido Zurstiege, *Festschrift für die Wirklichkeit* [To Honor Sigfried J. Schmidt]. Westdeutscher Verlag: Darmstadt; pp. 41-51. Accessível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-repertorio-exito.pdf>
- Federici, S. (2009): *Caliban and the Witch*. New York: Autonomedia.
- Feijoo Montenegro, B. J. (1775 [1730]): *Teatro crítico universal*. Tomo IV. Madrid: Imprenta de Blas Román; pp. 26-44.
- Feijoo Montenegro, B. J. (1778 [1726]), *Teatro crítico universal*, tomo I. Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra; pp. 285-309. Accessível em: <http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm>
- Fernández Caamaño, J. M. (2006): *La Coruña vista desde sus libros de actas*. Madrid: Vision Libros.
- Fernández del Riego, F. (1951): *Manual de historia de la literatura gallega*. Vigo: Galaxia.
- Fernández Vega, Laura (1983): *La Real Audiencia de Galicia, órgano de gobierno en el Antiguo Régimen: (1480-1808)*. Prólogo do prof. Eiras Roel. A Coruña: Diputación Provincial, tomo II.
- Ferreira Rodrigues, L. (2017): “A passagem dos Setaro em Portugal: ópera depois do terramoto de 1755”. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4/2, pp. 273-282.

- Ferreiro Fernández, M. (1988): “Unha ruptura na literatura galega, os séculos escuros”. In *A Nosa Literatura: unha interpretación para hoxe*, vol. I. Corunha: Agrupación Cultural Alexandre Bóveda, pp. 45-64.
- Filgueira Valverde, X. (1992): “Os séculos escuros: silencio nas letras e riqueza na poesía popular”. In *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral da Cultura, pp. 401-407.
- Foucault, M. (1997): «*Il faut défendre la société*». *Cours au Collège de France. 1976*. Paris: Gallimard / Seuil.
- Foucault, M. (2006 [1975]): “Gestionar los ilegalismos”. A propósito de *Surveiller et punir* (Vigilar y castigar). In Roger-Pol Droit (ed.), *Entrevistas con Michel Foucault*. Barcelona: Paidós, Barcelona; pp. 45-57. Tradução para espanhol da entrevista “*Gérer les illégalismes*”, publicada originalmente no *Le Monde* o 21 de Fevereiro de 1975.
- Foucault, M. (2006 [1975]a): “Soy un artificiero”. A propósito del método y la trayectoria de Michel Foucault. In Roger-Pol Droit (ed.), *Entrevistas con Michel Foucault*. Barcelona: Paidós, Barcelona; pp. 71-104. Tradução para espanhol da entrevista “*Je suis un artificier*”, publicada originalmente no jornal *Le point*, o 1 de Julho de 2004 com o título “*Les confessions de Michael Foucault*”.
- Foucault, M. (2012 [1975]): *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2004 [1984]): *Qu'est-ce que sont les Lumières?*. Paris: Bréal. *Edição e comentários Olivier Deckens.
- Freixeiro Mato, X.R. e L. Tato Fontaíña (1996): “Os séculos escuros e a ilustración galega”. In A. Ansedo Estraviz e C. Sánchez Iglesias (dirs.), *Historia da literatura galega*. Vigo: Asociación Socio-Pedagógica Galega, pp. 193-224.
- García Blanco-Cicerón, J. (2006): *Viajeros angloparlantes por la Galicia de la segunda mitad del siglo XVIII*. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- García Cortés, C. (2007): *María Francisca de Isla y Losada (1734-1808): una conexión en la Compostela de la Ilustración*. Madrid: Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”.
- García de Villanueva Parra Hugalde Moya y Madrid, M. (1802): *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso historico al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la mas remota antigüedad se usaron ... y un compendio de la historia general de los teatros*. Madrid: Imprenta de Don Gabriel de Sancha.
- García-Fuentes, M. (1983): “Un Coruñés ilustrado”, *Coruña, paraíso del turismo*.
- Gil-Bermejo García, J.; P. E. Pérez-Mallaína Bueno (1885): “Andalucía y América en el siglo XVIII”. In Bibiano Torres Ramírez, José J. Hernández Palomo, *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press, pp. 271-296.
- González Harguindey, J. [coord.] (2017): *1968-2018: La ciudad de las Rías* [A. Fernández-Albalat et al. (autores), A. Díaz Revilla, J. González Harguindey, J. González López (eds.)]. Corunha: Deputación.
- González López, E. (1977): *Bajo las luces de la Ilustración. Galicia en los reinados de Carlos III y Carlos IV*. Sada (Corunha): Edición do Castro.
- González López, E. (2005): *El paso por Galicia de dos futuros presidentes de Estados Unidos: John Adams y su hijo John Quincy Adams*. Oleiros (Corunha): Trifolium, El Taller de Juan.
- González Souto, I. (2003): “Felix Oneille: un irlandés Capitán General de Galicia entre 1774 y 1778”. In M. B. Villar García e P. Pezzi Cristóbal (eds.): *Los extranjeros en la España Moderna. Actas*

- del I Coloquio Internacional celebrado en Málaga del 28 al 30 de Noviembre de 2002*. Málaga: Gráficas Digarza; pp. 395-404.
- González-Besada Mein, A. (1887): *Historia crítica de la literatura gallega*. Coruña: Latorre y Martínez.
- González-Millán, X. (1988): “O Criterio filolóxico e a configuración dunha literatura nacional: achegas a un novo marco de reflexión”. In *Cadernos de lingua*, n. 17, 1º semestre de 1998; pp. 5-24.
- Granados Loureda, J. A. (1988): “La intendencia de Galicia: un ejemplo de comisariado en el Antiguo Régimen (1710-1775)”. In Juan Granados Loureda (ed.), *La Coruña y su entorno: seis ensayos históricos*. Corunha: Colectivo de Investigación Histórica Vedia y Goossens; pp. 47-62.
- Granados Loureda, J. A. (1996): “Reflexiones en torno a las reformas del régimen municipal de La Coruña a mediados del siglo XVIII”, *Obradoiro de historia moderna*. (5); pp. 95-118.
- Granados Loureda, J. A. (1998): “Ferrol na Idade Moderna”. In Emilio Ramil (ed.), *Historia de Ferrol*. Corunha: Vía Láctea; pp. 109-230.
- Granados Loureda, J. A. (2009): “Nuevas poblaciones y control monárquico, comisarios e intendentes en el Ferrol borbónico (1721-1775)”. In Ofelia Rey Castelao, Roberto J. López (eds.), *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración = O mundo urbán no século da Ilustración*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Turismo; pp. 545-556.
- Hardt, M. e Antonio Negri (2009): *Commonwealth*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Hauser, B. (2015): *Precariedade e performatividade. Introdução ao pensamento de Judith Butler*. Santiago de Compostela: Estaleiro editora.
- Hespanha, A. M. (1978): *A História de direito na história social*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Hespanha, A. M. (1982): *História das instituições: épocas medieval e moderna*. Coimbra: Almedina.
- Hespanha, A. M. (1993): *La Gracia del derecho: economía de la cultura en la edad moderna*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Jones, C. (1996): “Bourgeois revolution revived”. In Peter Jones (ed.), *The French Revolution in Social and Political Perspective*. London / New York: Arnold; pp. 71-100.
- Jovellanos, G. d. (1812), *Memoria sobre las diversiones públicas, escrita por D. Gaspar Melchor de Jovellanos, Académico de numero, y leída en Junta Pública de la Real Academia de la Historia el 11 de Julio de 1796*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- Jovellanos, G. d. e Nocedal, C., ed. (1859): *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Obras publicadas e inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos.*, Vol. Tomo segundo. Madrid: Rivadeneyra.
- Juan Compañel, 1859. Prólogo de Xesús Alonso Montero e estudo a cargo de Henrique Rabunhal Corgo.
- Kann, Roger (1979): *Marquis de Bombelles. Journal d'un ambassadeur de France au Portugal (1786-1788)*. Édition établie, annotée e précédée d'une introduction par Roger Kann. Paris: Presses Universitaires de France.
- Kintzler, C. (2007): “Representations of le peuple in French opera, 1673-1764”. In Johnson, Victoria; Fulcher, J. F. E. T. (eds.): *Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 73-86.
- Kleinertz, R., (1996): *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Kassel / Berlin: Edition Reichenberger.
- Lamas, R. (2008): *Música e identidade: el teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- López Cobas, L. (2013): *Historia da Música en Galicia*. Lugo: Ouvirmos.

- López Díaz, M. (1997): *Señorío y municipalidad: concurrencia y conflicto de poderes en la ciudad de Santiago (siglos XVI-XVII)*. Santiago de Compostela: Consorcio.
- López Díaz, M. (2010): “Oligarquías urbanas, crisis del Antiguo Régimen y primer liberalismo en Galicia, 1750-1815”, *Obradoiro de historia moderna* (19); pp. 187-214.
- López Gómez, P. (1997): *José Cornide, el coruñés ilustrado. José Andrés Cornide y Saavedra y Forgueira: vida y obra*. Corunha: Vía Láctea.
- López Mariño, A. (2018): *Isabel Zendal Gómez en los archivos de Galicia*. Compostela: Parlamento de Galicia.
- Lopez, F. (1995): “El libro y su mundo”. In Joaquín Álvarez Barrientos, François Lopez, Inmaculada Urzainqui (eds.), *La república de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: CSIC (Monografías 16); pp. 63-124.
- López-Iglésias Samartim, R. (2010): *O processo de construçom do sistema literário galego entre o franquismo e a transiçom (1974-1978): margens, relaçons, estrutura e estratéguas de planificaçom cultural*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Tese de doutoramento.
- Losada, Basilio (1976): “La literatura”. In Gustavo Fabra (ed.): *Los gallegos*. Madrid: Ediciones Itsmo, pp. 241-318.
- Lourenzo, M. e F. Pillado Mayor (1979): *O teatro galego*. Sada: Ediciós do Castro.
- Lourenzo, M. e F. Pillado Mayor (1982): *Antoloxía do teatro galego*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro.
- Lousada, Maria Alexandre (1995): *Espaços de sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834*; Lisboa: Dissertação de doutoramento em Geografia Humana apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Texto policopiado.
- Madoz, P. (1846-1850): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, tomos VII e VIII. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.
- Maravall, J. A. (1972): *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XI a XVII*, tomo I. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- Mariño Paz, R. (2000): “As Liñas en galego do Theatro Moral y Político de la Noble Academia Compostelana (1731) de Pablo Mendoza de los Ríos”. In *Revista galega de Filoloxía* n.1, pp. 35-65.
- Martín García, A. (2002): *Población y sociedad del Ferrol y su tierra en el Antiguo Régimen*. Santiago de Compostela. Recurso electrónico. Tese de Doutoramento.
- Martín García, A. (2003): *Una sociedad en cambio: Ferrol a finales del Antiguo Régimen*. Ferrol: Embora.
- Martín García, A. (2004): “Prostitutas, pobres y expósitos: marginados y excluidos en el Ferrol de finales del Antiguo Régimen”, *Semata*, vol. 16; pp. 303-355.
- Martín García, A. (2008): *Auge y decadencia. Desarrollo económico, cultura y educación en Ferrolterra durante el Antiguo Régimen.*, vol. Colección Galicia Histórica. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Martínez Fernández, H. (1988): “Las reformas del régimen municipal en la segunda mitad del siglo XVIII. El caso de La Coruña. Intencionalidad política y realidad local”, In J. Granados Loureda (ed.), *La Coruña y su entorno: seis ensayos históricos*. Corunha: Colectivo de Investigación Histórica Vedia y Goossens; pp. 63-73.

- Martínez Tejero, C. (2014): *Discursos sobre Galaxia: conhecimento construído e novas perspectivas de análise em Ciências Humanas para sistemas em processo de emergência*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Tese de doutoramento.
- Martínez-Risco, V. (1962): "Etnografía: Cultura espiritual". In Ramón Otero Pedrayo (dir.), *Historia de Galiza*. Buenos Aires: Editorial Nós.
- Martínez-Risco, V. (1971): *Manual de Historia de Galicia*. Vigo: Galaxia.
- Máximo Leza, J. (2003): "El teatro musical". In Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos; pp. 1687-1713.
- Maya y Barrera, J. M. (1852): "Introducción de la ópera italiana bufa en el coliseo de la Coruña en 1778, y debates acalorados que hubo con este motivo en el Ayuntamiento". In *Revista Jurídica y Administrativa de Galicia*, núm. 9, pp. 285-287.
- Maza, S. (1996): "Politics, Culture and the Origins of the French Revolution". In Peter Jones (ed.), *The French Revolution in Social and Political Perspective*. London / New York: Arnold, pp. 100-117.
- Meijide Pardo, A. (1967): "Hombres de negocios en La Coruña dieciochesca: Jerónimo Hijosa". In *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses* 3, pp. 85-147.
- Meijide Pardo, A. (1968): "Un Capitán de industria en la Galicia del Antiguo Régimen". In *Anuario de Historia Económica y Social*, 1(1), pp. 461-522.
- Meijide Pardo, A. (1995): "La economía marítima de Sada y Fontán en la época precapitalista: los salazoneros catalanes". In *Anuario brigantino* (18), 91-104.
- Meijide Pardo, A. (1997): "El Empresarismo industrial del negociante francés J. Lestache en el Ferrol del siglo XVIII". In *Anuario brigantino* 20(20), 35-50.
- Meijide Pardo, A. (2001): *Juan José Caamaño y Pardo (1761-1819) Conde de Maceda, ilustrado y economista ferrolano*. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- Meijide Pardo, A. (2001a): "Biografía del primer Marqués de Almeiras: A.V. Zuazo Mondragón y Ron (1732-1798)". In *Anuario brigantino* (24), 207-218.
- Meléndez Valdés, J. (1821): *Discursos forenses*. Madrid: Imprenta Real.
- Mesonero Romanos, R. de (1846): *Escenas y tipos matritenses*. Madrid: Imprenta del Mercurio, por Tornero y Benitez.
- Miralles, E. (1997): "La Neutralidad de Pardo Bazán ante el regionalismo gallego, elusión de una polémica". In J. M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico / Consorcio de Santiago de Compostela; pp. 223-238.
- Moncín Narciso, L. A. J. (1793): *Madrid, aplaude a su Reina. Loa a los felices días o cumpleaños de la reina nuestra señora doña Luisa de Borbón, que Dios guarde*. Biblioteca Histórica Municipal (Madrid). Cota: 186-67-I 2. Acessível em: <http://betawebs.net/corpus-moncin/?q=node/72>
- Monteagudo Romero, H. (2016): "A invención dos "séculos escuros"". In Isidro Dubert (ed.), *Historia das historias de Galicia*. Vigo: Xerais; pp. 149-179.
- Montenegro-Pico, L. (2011): "A conquista dos palcos: análise das funcións do teatro em Lisboa na segunda metade do século XVIII". In Helena Rebelo, Fernando Figueiredo, Thierry Proença dos Santos, *Actas do IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Lusofonia: Tempo de Reciprocidades*. Porto: Edição Afrontamento, vol. II; pp. 79-87.
- Montenegro-Pico, L. (2012): "A abordagem do campo teatral à luz das suas fontes potenciais. Disrupções entre o discurso legal e a praxe teatral". In Petar Petrov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-

- Iglésias Samartim e Elias J. Torres Feijó (eds.), *Avanços em Literaturas e Culturas Africanas e em Literatura e Cultura Galegas*. Santiago de Compostela / Faro: Através Editora / Associação Internacional de Lusitanistas, pp. 253-270.
- Montenegro-Pico, L.; L. Blanco de la Barrera e R. Bello Vázquez (2015): “Teatro setecentista e construción identitaria na Galiza: estratégias e procesos de selección no discurso historiográfico regionalista do século XIX”. In *Hispanófila*, vol. 173, University of North Carolina – Chapel Hill (CA); pp. 145-164.
- Montero y Aróstegui, J. (1859): *Historia y descripción de la ciudad y departamento naval del Ferrol*. Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas.
- Montero y Aróstegui, J. (2003 [1859]): *Historia y descripción de la ciudad y departamento naval del Ferrol*. Ferrol: Embora.
- Moreau, M. (2002): *Luisa Todi: 1753-1833*. Lisboa: Hugin.
- Murguía, M. (1862): *Diccionario de escritores gallegos*. Vigo: Establecimiento Tipográfico de D. Juan Compañel.
- Murguía, M. (1878): “Crítica literaria: Galería biográfica de músicos gallegos, por D. José M. Varela Silviri, Coruña 1874”. In *La Ilustración de Galicia y Asturias*, ano 1, n. 5, pp. 53-58.
- Murguía, M. (1917): “Don José Cornide y sus versos en gallego”. In *Boletín de la Real Academia Gallega*, t. 10, nº 114, 162-169, 179-182.
- Murguía, M. (2000 [1859]): *La primera luz. Libro de lectura para uso de las escuelas de primeras letras de Galicia*. Vigo: Xerais; A Coruña: San Luis. Ed. facs. da ed. de Vigo: Establecimiento Tipográfico de D.
- Napoli-Signorelli, P. (1813), *Storia Critica de Teatri Antichi e Moderni*, Vol. Tomo 3. Napoli: Vincenzo Orsino.
- Noiriel, G. (1996): *Sur la «crise» de l’histoire*. Paris: Belin.
- Núñez González, M. (1894): *Monografía sobre la poesía popular gallega*. Madrid: Imprenta de Enrique F. de Rojas.
- Núñez Núñez, F. (2008): *Guía comentada de música y baile preflamencos: (1750-1808)*. Barcelona: Carena.
- Ortega y Gasset, J. (1980): *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente, Alianza Editorial.
- Otero Pedrayo, R. (1927): “Estampas de Ourense a mediados do século XVIII”. In *Archivos do Seminario de Estudos Galegos*, t. 1, pp. 35-52.
- Otero Pedrayo, R. (1929): *Unha impresión da Galicia do sul no derradeiro ano do século XVIII*. Corunha: Nós.
- Otero Pedrayo, R. (1939): *Historia de la cultura gallega*. Buenos Aires: Emecé.
- Otero Pedrayo, R. (1960): “Algunas notas sobre economía de Orense y su provincia a fines del siglo XVIII”. In *Cuadernos de estudio gallegos*, t. 15, pp. 111-115.
- Otero Pedrayo, R. (1969): “Institucións xurídicas e administrativas na Galicia do XVIII”. In *Grial*, n. 25, pp. 279-286.
- Otero Pedrayo, R. (1969): *Síntesis histórica do século XVIII en Galicia*. Vigo: Galaxia.
- Pagán, V. (2003): “Goldoni en España”. In Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos; pp. 1761-1781.

- Palacios Fernández, E.; J. Álvarez Barrientos e M.C. Sánchez García (eds.) (1998 [1785]): *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (1785)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación foral de Álava. Servicio de Publicaciones / Arabako Foru Aldundia. Argitalpen Zerbitzua.
- Pardo Bazán, E. (1888): “Feijóo y su siglo”. In *De mi tierra*. Coruña: Tip. de La Casa de Misericordia.
- Pardo Bazán, E. (1888): “La poesía regional gallega”. In *De mi tierra*. Coruña: Tip. de La Casa de Misericordia.
- Peña y Goñi, A. (1967): “Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción de don Antonio Peña y Goñi el día 10 de abril de 1892”. In E. Rincón (ed.), *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 223-249.
- Peña y Goñi, A. (2003 [1881-1885]): *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Madrid: ICCMU.
- Pena, X. R. (2013): *Historia da Literatura Galega I. Das orixes a 1853*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Pérez Costanti, P. (1925-1927): *Notas viejas galicianas*. Vigo: Imprenta de los Sindicatos Católicos.
- Piperno, F. (2007): “State and market, production and style: An interdisciplinary approach to eighteenth-century Italian opera history”. In Victoria Johnson, Jane F. Fulcher e Thomas Ertman (eds.), *Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 138-160.
- Poirson, M. (2009): “De la police des spectacles à la civilisation des mœurs théâtrales: domestication du public et production des affects chez Louis-Sébastien Mercier”, *Journal for Eighteenth Century Studies* 32(4); pp. 515-527.
- Rabunhal, H. (1995): *Textos e contextos do teatro galego (1671-1936)*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Ravel, Jeffrey S. (1993). «Seating the Public: Spheres and Loathing in the Paris Theaters, 1777-1788» in *French Historical Studies*, vol. 18, nº1, (Spring). Duke University Press Stable; pp. 173-210.
- Real Academia de la Historia, ed. (1885), *Colección de documentos ineditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de ultramar* 2, vol. 14. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Real Academia Española (1726): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. *Que contiene las letras A.B.* Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro.
- Real Academia Española (1726-1729): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero [Que contiene las letras A.B.], Tomo segundo [Que contiene la letra C]. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro.
- Real Academia Española (1734): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]*. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo cuarto. *Que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N.* Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro).
- Real Academia Española (1780): *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Viuda de Ibarra.

- Real Academia Española (1791): *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición, en la qual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D.E. y F. nuevos artículos, de los quales se dará un suplemento separado*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Real Academia Española (1803): *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Cuarta edición. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Real Academia Española (1817): *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Quinta edición*. Madrid: Imprenta Real.
- Real Ramos, C. e Alcalde Cuevas, L. (1996): “La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII”. In Kleinertz, Rainer (ed.): *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Kassel / Berlin: Edition Reichenberger, pp. 125-144.
- Rey Castelao, O. (2007): “Los libros en la Galicia moderna: lo que sabemos de una cuestión central de la historia cultural gallega”. In Paz Romero Portilla, Manuel-Reyes García Hurtado (eds.), *De cultura, lenguas y tradiciones: II Simposio de Estudios Humanísticos*. Corunha: Universidade da Coruña; pp. 13-36.
- Rey Castelao, O. (2015): “Casas y cosas en la Galicia occidental en el siglo XVIII”. In *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. XIV; pp. 211-233.
- Rey Escariz, A. (1996 [1886]): *Historia y descripción de la ciudad de la Coruña*. Corunha: Ayuntamiento de A Coruña.
- Roche, D. (1988): *Les Républicains des lettres: gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard.
- Romaní Martínez, M. (dir. e coord.) (2008-2010): *Xuntas do Reino de Galicia: Actas*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, Xunta de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela, vols. 22-24 (1769-1794). Transcriçom e reproducçom digital do A.M.C., Junta de Reino.
- Saavedra Vázquez, M. d. C. (2004): “Las Instituciones políticas gallegas en época moderna: estado de la cuestión”, *Semata* (15); pp. 131-163.
- Saavedra Vázquez, M. d. C. (2016): “A realidade política de Galicia nos "séculos escuros"”. In Isidro Dubert (ed.), *Historia das historias de Galicia*. Vigo: Xerais; pp. 211-240.
- Saavedra, P. (1991): “Fontes para o estudio da sociedade Galega do século XVIII”. In *Fuentes para el estudio del siglo XVIII en Galicia: historia económica y social; ciclo de conferencias organizadas polo Arquivo do Reino de Galicia* (A Coruña, 7-11 marzo 1988). Sada: Ediciós do Castro; pp. 145-159.
- Saavedra, P. (1993/1994): “La Renovación de los grupos burgueses en Galicia en la segunda mitad del siglo XVIII”. In *Cuadernos de estudios gallegos*, T. 41, fasc. 106, pp. 195-220.
- Saavedra, P. (1997): “Poder e sociedade na Galicia do Padre Sarmiento”, Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, chapter *O Padre Sarmiento e o seu tempo: actas do Congreso Internacional do Tricentenario* de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995), Santiago de Compostela, 29 de maio - 3 de xuño de 1995, pp. 73-90.
- Saavedra, P. (2007): “Os diversos poderes e o seu equilibrio cambiante”. In Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ramón Villares Paz (eds.), *A Gran Historia de Galicia. A Galicia do Antigo Réxime (ca. 1480 - ca. 1835)*, tomo 8, vol. 3. Corunha: La Voz de Galicia.

- Saavedra, P. (2007a): "A Sociedade. Frades, cregos e fidalgos". In Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ramón Villares Paz (eds.), *A Gran Historia de Galicia. A Galicia do Antigo Réxime (ca. 1480 - ca. 1835)*, tomo 7, vol. 1. Corunha: La Voz de Galicia.
- Saavedra, P. (2009): "Las ciudades y la difusión de nuevos modelos culturales". In Camilo J. Fernández Cortizo, Víctor Manuel Migués Rodríguez e Antonio Presedo Garazo (eds.), *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración = O mundo urbán no século da Ilustración*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Turismo, Santiago de Compostela; pp. 259-292.
- Saavedra, P. (2016): "Os feudais entre dúas rebelións: a dos irmandiños e a das comunidades". In Isidro Dubert (ed.), *Historia das historias de Galicia*. Vigo: Xerais; pp. 181-210.
- Saco y Arce, J. A. (1987 [1881]): *Literatura popular de Galicia: Colección de coplas, villancicos, diálogos, romances, cuentos y refranes gallegos*. Ed. e estudo preliminar de Juan Luis Saco Cid. Ourense: Servicio de Publicacións da Diputación Provincial.
- Salinas Rodríguez, G. (1896): *Memoria acerca de la dramática gallega: causas de su poco desarrollo e influencia que en el mismo puede ejercer el regionalismo*. Corunha: Imp. y librería de Eugenio Carré.
- Sampedro y Folgar, C. (1942): *Cancionero musical de Galicia: colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra reunida por Don Casto Sampedro y Folgar*. Madrid: Diputaciones de las cuatro provincias del Antiguo Reino de Galicia.
- Sánchez García, J. Á. (1993): *La arquitectura teatral en Santiago de Compostela (1768-1946)*. Sada (Corunha): Edicións do Castro.
- Sánchez García, J. Á. (1997): *La arquitectura teatral en Galicia*. Corunha: Fundación Pedro Barrie de la Maza.
- Sánchez García, J. A. (2001): "Comerciantes y arquitectura en La Coruña dieciochesca, el proceso constructivo de las "Casas de Paredes"". In *Semata* (12); pp. 177-239.
- Sánchez García, J. A. (2007): "Os espazos teatrais en Galiza". In M. F. Vieites (coord.), *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento, 1882-2007*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; Vigo: Galaxia, pp. 81-95.
- Sánchez-Arcilla Bernal, J. (1995): *Historia del derecho*, vol. 1: Instituciones políticas y administrativas. Madrid: Dykinson.
- Santalla López, M. (2006): *Ferrol: Historia social (1726-1858)*. Vigo: A Nosa Terra.
- Sanzana Inzunza, I. (2008): "Inclusion y exclusion: la antología de la polémica". In *Revista Borradores*, vol. VIII-IX. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto; ISSN: 1851-4383. Acessível em: www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf.
- Sarrailh, J. (1979): *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Seoane, I. (1999): "A Primeira historia de literatura galega escrita en galego". In R. Álvarez e D. Vilavedra, *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, vol. 2, pp. 1421-1435.
- Sobrado Correa, H. (2007): "Poboación e economía". In Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ramón Villares Paz (eds.), *A Gran Historia de Galicia. A Galicia do Antigo Réxime (ca. 1480 - ca. 1835)*, tomo 7, vol. 2. Corunha: La Voz de Galicia.
- Somoza de Monsoriu, F. (1775): *Estorvos, i remedios de la riqueza de Galicia. Discurso político legal.*, vol. 2. Santiago de Compostela: Imprenta de Ignacio Aguayo.
- Somoza de Monsoriu, F. (1784): *Descripción breve de los públicos regocijos, y autorizadas demostraciones de alegría, que con los dos plausibles, y gloriosos motivos de el feliz nacimiento*

de los serenísimos señores infantes gemelos, y la paz concluida con la nación británica, se celebraron en la ciudad de La Coruña. Santiago de Compostela: Imprenta de Sebastián Montero y Frayz.

- Soraluce Blond, J. R. (1988): "El Espacio del espectáculo: los primeros teatros de Galicia". In *Boletín académico - Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña*, T. 9, pp. 26-37.
- Soriano Fuertes, M. (1855-1859): *Historia de la música española: desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, vol. 4. Madrid: Establecimiento de música de D. Bernabé Carrafa / Barcelona: Imprenta de D. Narciso Ramírez.
- Southey, R. (1797): *Letters written during a short residence in Spain and Portugal with some account of Spanish and Portuguese Poetry*. Bristol: Bulgin and Rosser.
- Tafall y Abad, S. (1901-1903): "La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia". In *Galicia histórica*, t. 1, n. 3, pp. 180-183 (1901); t. 1, n. 4, pp. 263-276 (1902); t. 2, n. 7, pp. 496-507 (1903).
- Tafall y Abad, S. (1931): "La Capilla de Música de la Catedral de Santiago: notas históricas: discurso que D. Santiago Tafall Abad tenía escrito y dispuesto para su recepción como Académico de Número". In *Boletín de la Real Academia Gallega*, t. 20, n. 229, pp. 4-12.
- Tarrío Varela, A. (1994): *Literatura galega: aportacións a unha historia crítica*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Tarrío, J. M. (1998): "Casamientos en la vieja Coruña: algunos matrimonios celebrados en la parroquial de Santiago durante los siglos XVIII y XIX". In *Anuario brigantino* (21); pp. 133-166.
- Tato Fontaíña, L. (1999): *Historia do teatro galego: (das orixes a 1936)*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- Tettamancy y Gastón, F. (1994 [1900]): *Apuntes para la historia comercial de La Coruña*. Corunha: Ayuntamiento de La Coruña.
- Thomas, D. A. (1995): "Architectural Visions of Lyric Theater and Spectatorship in Late-Eighteenth-Century France", *Representations* (52), pp. 52-75.
- Torres Feijó, E. J. (2004): "Contributos sobre o obxecto de estudo e metodoloxía sistémica: sistemas literarios e literaturas nacionais". In A. Abuín González e Anxo Tarrío Varela (eds.), *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas na Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico; pp. 423-444.
- Torres Feijó, E. J. (2009): "A fabricación da identidade: da normalidade sistémica portuguesa à memória conflitiva de um processo emergente: o caso do Iluminismo na Galiza". In *Quadrant*, vol. 25, Montpellier; pp. 311-324.
- Troche y Zúñiga, F. (1835): *El archivo cronológico-topográfico, arte de archiveros: método fácil, sencillo y poco costoso para el arreglo de los archivos particulares...: arreglo interior y económico de las casas dirección y manejo de los intereses de ellas*. Corunha: Imprenta de Iguereta.
- Vaamonde Lores, F. (1897): "Resume da historia de Galicia". In *Revista Gallega*, 127, 129, pp. 130-133.
- Valdivieso Mateo, M. (2004): "Os Taxonera en Ferrol". In *Papeis ártabros* (n. 1); pp. 115-133.
- Van Horn Melton, J. (2009): *La aparición del público durante la Ilustración Europea*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Vaquero Lastres, B. (1988): "Actitudes y hábitos culturales en la sociedad gallega del Antiguo Régimen: Betanzos en el siglo XVIII". In Granados Loureda (ed.), *La Coruña y su entorno: seis ensayos históricos*. Corunha: Colectivo de Investigación Histórica Vedia y Goossens, pp. 85-92.

- Varela Jácome, B. (1951): *Historia de la Literatura Gallega*. Santiago de Compostela: Porto y cía editores.
- Varela Lenzano, I. (1892): *Estudio sobre los orígenes y desarrollo de la música popular gallega: presentado por D. Indalecio Varela Lenzano en el certámen literario de la Asociación de Escritores y Artistas de Lugo y laureado con el premio de la Excma. Diputación Provincial*. Lugo: Imprenta de la Diputación Provincial.
- Varela Lenzano, I. (1897): *Estudio biográfico-crítico de D. José Pacheco, maestro de capilla que fué de la Catedral de Mondoñedo*. Lugo: Imprenta de la Diputación Provincial.
- Varela Silviri, J. M. (1874): *Galería biográfica de músicos gallegos*. Corunha: Imprenta de Vicente Abad.
- Varela Silviri, J. M. (1874a): *Apuntes para la historia musical del reino lusitano*. Santiago de Compostela: Establecimiento Tip. de El Diario.
- Varela Silviri, J. M. (1886): "Los Orfeones en Galicia". In *Galicia moderna*, ano 2, n.76, pp. 1-2.
- Varela Silviri, J. M. (1923): "Galicia y la música popular". In *Eco de Galicia*, ano 8, n. 196, p. 21.
- Vasconcellos, J. de (1929): *Luísa Todi: estudo crítico*. Coimbra: Imp. da Universidade.
- Vázquez Cuesta, P. (1980): "Literatura Gallega". In J. M^a. Díez Borque (coord.), *Historia de las Literaturas Hispánicas no castellanas*. Taurus: Madrid, pp. 621-896.
- Vedia y Goossens, E. d. (1845): *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*. Corunha: Imprenta y librería de Domingo Puga.
- Vedia y Goossens, E. d. (2009 [1845]): *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*. Mairena del Aljarafe (Sevilla) / Madrid: Extramuros / Editorial Complutense.
- Vicetto, B. (1873): *Historia de Galicia*, vol. VII. Ferrol: Nicasio Taxonera.
- Vieira de Carvalho, M. (1993): *Pensar é morrer ou o teatro de São Carlos na mudança dos sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Vieites, M. F. (1996): *Manual e escolma da literatura dramática*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Vieites, M. F. (2005): *Historia do teatro galego: unha lectura escénica*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural.
- Vieites, M. F. (2007): "Camiño do Principal. Alicerces para un sistema teatral" In M. F. Vieites (coord.), *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento, 1882-2007*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; Vigo: Galaxia, pp. 13-34.
- Vigo Trasancos, A. (1991): "La arquitectura teatral en La Coruña del siglo XVIII (1766-1804)", *Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses*, ano 26 (n. 26), pp. 125-151.
- Vigo Trasancos, A. (1998): "El Capitán general Pedro Martín Cermeño (1779-1790) y el Reino de Galicia: poder, arquitectura y ciudad". In *Semata* 10(10); pp. 171-202.
- Vigo Trasancos, A. (2003): "El Siglo XVIII y la "ciudad alta" coruñesa: nueva imagen para un centro de poder". In Carmen Folgar de la Calle, Ana E. Goy Diz, José Manuel López Vázquez (coords.), *Memoria artis: studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación e Turismo, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago; pp. 559-574.
- Vigo Trasancos, A. (2003-2004). "A Nova construción da Magdalena (1751-1808): o símbolo urbán do Ferrol da Ilustración". In *Cadernos do Ateneo Ferrolán* (17/18); pp. 47-62.

- Vigo Trasancos, A. (2006): "Muerte, luto y memoria fúnebre en el Ferrol del Siglo de las Luces: del cementerio parroquial de Canido a la fuente-cenotafio de Churruca". In *Semata* (17); pp. 387-410.
- Vigo Trasancos, A. (2007): *A Coruña y el Siglo de las Luces: la construcción de una "Ciudad de comercio" (1700-1808)*. Santiago de Compostela; Corunha: Universidade de Santiago de Compostela; Universidade da Coruña.
- Vigo Trasancos, A. (2011): "La "Casa del Rey" en la que vive el comandante general del Departamento Marítimo de Ferrol: símbolo de poder y nudo urbano de la nueva ciudad dieciochesca (1751-1768)", *Minus: revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía* (19); pp. 155-177.
- Vigo Trasancos, A. (2012): *Barroco: la arquitectura sagrada del Antiguo Reino de Galicia (1658-1763)*. Santiago de Compostela: Teófilo edicións / Consorcio de Santiago.
- Vilavedra Fernández, D. (1999): *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- Villares, R. (2004): *Historia de Galicia*. Vigo: Galaxia.
- Weber, W. (1997): "Did People Listen in the Eighteenth Century?", *Early Music* 25, November 1997, pp. 678-691.
- Weber, W. (2007): "The cultural authority of the capital city". In Victoria Johnson, Jane F. Fulcher and Thomas Ertman (eds.): *Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 160-180.
- Yebra Martul-Ortega, P. (1999): "Humboldt e a cultura universal". In Francisco Díaz-Fierros Viqueira, Daniel Rozados Grela (coords.), *Un Novo mundo para un home universal: partida de Humboldt desde A Coruña cara á súa viaxe americana*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Ponencia de Patrimonio Natural; pp. 13-26.
- Zusman, Perla (2006): "El estado de los establecimientos de la costa patagónica según el informe del marino Francisco de Viedma (1782)". In *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* IX (n. 634).



***ANEXO: RÉSUMÉ ET
CONCLUSIONS***



ANEXO: RÉSUMÉ ET CONCLUSIONS

Cette thèse de doctorat a choisi comme objet d'étude l'activité théâtrale développée dans la Galice urbaine de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, à l'abri de la fondation des premiers bâtiments théâtraux stables dans le tissu urbain galicien, ainsi que les fonctions que le phénomène théâtral a exercé pour la légitimation et le renforcement symbolique du champ de pouvoir et des groupes sociaux dominants du Royaume de Galice.

Le théâtre représentait dans les sociétés du XVIII^e siècle européennes la principale et plus valorisée modalité de loisir urbain, et les principales villes galiciennes ne sont pas restées à la traîne de ces dynamiques de sociabilité et de consommation culturelles. Des contributions provenant des domaines de connaissance tels que la musicologie, l'histoire de l'art et l'histoire urbaine (Carreira, 1990, 1991; Vigo Trasancos, 1991, 2007; Sánchez García, 1993, 1997, 2007), en se concentrant sur des aspects tels que les structures architectoniques théâtrales, l'évolution de l'urbanisme ou l'expansion à travers le territoire péninsulaire des compagnies italiennes d'opéra, nous ont apporté des preuves de l'émergence de l'activité théâtrale dans les plus importants centres urbains de Galice. Pour autant, ils n'existent pas de travaux dont les efforts soient concentrés sur l'analyse systémique de ce phénomène théâtral en émergence, et encore moins dans la sphère des études littéraires, qui ont négligé cette question comme objet d'étude. Ce manque d'études a eu lieu pour la préférence accordée aux grands centres de production théâtrale -Madrid et Barcelone, notamment- en ce qui concerne l'historiographie littéraire et musicale espagnole, tandis que le discours historiographique galicien a appliqué des critères de sélection du corpus et de l'objet soumis à un modèle de récit romantique-nationale. Dans ce dernier modèle, la langue véhiculaire de production littéraire conditionnait la délimitation du corpus et de l'objet étudié, tout en excluant comme possible objet une production et activité théâtrale mise en scène, en règle générale, en langue espagnole ou italienne. À côté des sources secondaires, ils existent d'importantes narrations directes de la période étudiée, qui suggèrent la vitalité et la relative consolidation de l'offre théâtrale et opératique dans la vie de villes galiciennes de cette époque. Dans cette dimension se démarque la correspondance et les journaux intimes des futurs présidents des États Unis, John Adams, et spécialement son fils, John Quincy Adams, qui nous apportent d'importantes informations sur leur expérience de l'opéra italien pendant leur séjour à Ferrol et à la Corogne, en décembre de 1779 (Adams, 1961 [1779]; Adams, 1981 [1779]). À ces chroniques doivent s'ajouter des réflexions telles que celles de l'hidalgo galicien Froilán Troche y Zúñiga (1835), à propos de l'assimilation, engagée il y avait quelques décennies dans le groupe social auquel il appartenait, du goût hégémonique pour les spectacles théâtraux.

En ce qui concerne la délimitation de l'objet d'étude, l'activité théâtrale étudiée dans cette thèse de doctorat est constituée par toutes les mises en scènes théâtrales-musicales (spectacles de comédie récitée, de magie, «volantins», etc.) ,offertes par les troupes itinérantes de provenance espagnole et italienne, installées dans les salles de spectacles publiques commerciales de Ferrol et de la Corogne, dans la période entre 1768 et 1806, après avoir reçu un permis théâtral approuvé par les autorités politiques municipales. Ainsi, il y avait deux «modèles répertoriels» (Itamar Even-Zohar, 2007a) privilégiés dans les théâtres galiciens: le modèle répertoriel de la comédie espagnole, utilisé par les formations comiques d'origine espagnole, qui conféraient une plus grande importance au texte véhiculé en langue espagnole, et le modèle répertoriel de l'opéra italien, qui importait des répertoires de l'*opera buffa*-, marqué d'une prédominance des éléments chantés et musicaux, en italien. Malgré les différences indiquées concernant les éléments répertoriels, le modèle d'opéra italien comme la comédie espagnole suivent les mêmes procédures d'autorisation, de gestion et de mise en scène. Ils devaient s'adapter aux mêmes mécanismes

régulateurs et de contrôle -les mêmes protocoles pour la demande de licences, de négociation avec les mairies, etc] - et ils vérifiaient des pratiques performatives symétriques dans les salles de spectacles - l'application des mêmes horaires et normes de comportement des compagnies et du public pendant le spectacle, etc. C'est pourquoi nous aborderons ensemble les produits mis en scène par les troupes espagnoles et italiennes comme modalités de spectacle théâtral. Les villes de Ferrol et de Corogne ont été choisies parce qu'elles ont été les premières à avoir construit un auditoire théâtral stable, et parce que cet auditoire est resté en place pendant plus longtemps et de façon plus continue (Sánchez García, 1997), permettant ainsi une stabilisation de l'offre théâtrale. D'autre part, ces deux centres manifestaient de comportements concomitants dans le plan social, économique et politique. Ainsi, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Ferrol et la Corogne ont enregistré une croissance démographique extrêmement élevée, comme indiqué dans le «Catastro de la Ensenada» (1752) et le «Censo de Floridablanca» (1787). Ce phénomène a certifié la dynamisation économique de ces deux villes pendant ces années, pour Ferrol sous le développement de l'industrie navale, avec l'établissement de chantier royal, et pour La Corogne avec l'évolution du commerce colonial avec l'Amérique; ce qui a fonctionné comme un «binôme social indissociable» (Vigo Trasancos, 2007).

En ce qui concerne la délimitation temporelle, la période étudiée comprend de l'année 1768 à 1806. La date «*a quo*» a été sélectionnée parce que celle-ci a été la première année dans laquelle deux théâtres publics stables ont été construits dans la Galice urbaine, par le même entrepreneur d'opéras, Nicolò Setaro, d'abord à Saint-Jacques-de-Compostelle, quelques mois plus tard à La Corogne, alors que la salle de spectacle publique du Ferrol date de 1769 (Sánchez García, 1997). Cette implantation a été fondamentale, car c'est seulement cette nouvelle réalité matérielle qui a permis la continuité dans l'organisation des fonctions théâtrales, en prenant la forme de saisons, par l'attraction et l'arrivée d'autres compagnies, au-delà de celle de Setaro. L'année 1806 correspond au décès de la princesse consort d'Asturies, María Antonia de Nápoles, et raison pour laquelle l'institution monarchique a décrété un deuil officiel à travers une ordonnance royale qui interdisait pendant une année naturelle la réalisation de diversion théâtrales, en produisant une inflexion dans l'évolution de cette forme de loisir, aggravée en 1808 par la guerre contre les troupes napoléoniens. Pour autant, dévoiler le processus de stabilisation de l'activité théâtrale dans ces deux villes galiciennes est important pour comprendre les décisions et les stratégies prises par les agents du champ de pouvoir, et par les représentants des élites sociales urbaines, ainsi que la direction et les objectifs de ces choix. De fait, il existe des indices qui prouvent que ces deux groupes (qui étaient en réalité le même, puisque les institutions politiques étaient occupées par les agents des groupes sociaux dominants) ont maintenu une attitude positive et même proactive dans l'accueil de l'offre théâtrale dans les villes par eux gouvernées (Vigo Trasancos 1991, 2007; Carreira 1990, 1991 et Sánchez García 1993, 1997 et 2007).

Le corpus choisi dans cette recherche présente la nouveauté de ne pas être alimenté par des documents de nature littéraire fictionnel, comme il est d'usage dans les travaux dédiés aux études théâtrales, mais par la documentation juridico-administrative du domaine municipal, parce que ce sont les Chambres Municipales les institutions qui avaient pleines compétences dans le gouvernement théâtral, en conformité avec l'autorisation de la Couronne. Spécifiquement, le corpus est alimenté par les livres d'accords municipaux de la Corogne et de Ferrol, qui incorporent les discussions et les résolutions des assemblées municipales organisées entre 1768 et 1806 -en réunissant même des normes théâtrales-, car parmi les affaires traitées dans ces réunions, le théâtre était une matière qui occupait un espace important. En effet, tout ce qui était décidé à propos du divertissement théâtral (la concession d'une licence théâtrale, l'autorisation pour commencer ou cesser l'activité d'une compagnie, l'établissement du prix des billets, la résolution d'un conflit entre troupes, l'établissement de normes à propos du comportement à l'intérieur du théâtre, etc] , en raison du haut degré de réglementation et de contrôle du phénomène théâtral, devait être approuvé par l'assemblée municipale. Le corpus a été composé, de même façon, par des dossiers spécifiques de théâtre conservés dans la documentation municipale de la Corogne et de Ferrol, qui recueillent toute sorte de résolutions, rapports et plaintes relatives au fonctionnement du divertissement théâtral dans ces deux villes. La méthodologie d'analyse est constituée, d'un côté, par le traitement de réponses offertes par les agents politiques municipaux aux demandes de licences des compagnies de théâtre et d'opéra, ce qui nous a aidé à mesurer l'offre théâtrale existante et le niveau de soutien démontré par le champ du pouvoir au divertissement théâtral. D'un

autre côté, nous analyserons avec attention tous les discours des agents du champ de pouvoir à propos du phénomène théâtral, sous-jacents dans la riche et hétérogène documentation municipale.

Après d'avoir défini l'objet, nous présenterons ensuite les objectifs principaux de notre recherche. Nous avons exposé l'hypothèse de la stabilisation d'une offre théâtrale, avec plus ou moins de continuité, dans la Galice urbaine de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, malgré la condition périphérique par rapport à la Cour de la Castille. À la lumière de cette hypothèse, nous examinerons si effectivement il y a eu une consolidation de l'offre théâtrale et opératique, quelle a été le volume de demandes de licences reçues par chaque municipalité, par quel type et provenance de la compagnie elles ont été distribuées, et les répertoires mis en scène. Nous évaluerons, d'autre part, l'existence de dynamiques évolutives, par décennies, qui expriment les degrés d'attraction de l'activité théâtrale par villes (Ferrol vs Corogne) et par type de troupe. Nous formulerons ces résultats à l'aide de graphiques et nous analyserons les facteurs qui sont intervenus dans les processus décrits. Lié à tout cela, il existe des preuves d'un soutien relatif du champ de pouvoir à l'organisation de l'activité théâtrale dans les deux villes en cause. Pour cette raison, un des objectifs a été d'inférer si cette protection plaidée se concrétise sous forme d'accords favorables dans les assemblées municipales à l'approbation de licences, de quel façon ce taux d'approbation est distribuée par villes, s'il est identique pour tous les types principaux de compagnies, et quelle est son évolution. Nous avons remarqué, plus particulièrement, les arguments -de genre moral, religieux, politique ou esthétique- utilisés par les agents politiques municipales pour accepter ou refuser une licence à des troupes déterminées. Dans ce sens, nous avons vérifié s'il a existé un courant d'opposition à l'activité théâtrale dans les villes galiciennes et quel a été son influence réelle dans les institutions du gouvernement local. Une question centrale pour nous a été de décider, c'est notre hypothèse, si le théâtre a joué un rôle fondamental dans le renforcement symbolique des institutions de pouvoir pendant une période politique particulièrement instable depuis la Révolution Française de 1789. Il existe des preuves que la haute valorisation de cette modalité de loisir, et les circonstances spécifiques qui caractérisaient l'organisation publique des mises en scène théâtrales comme un événement public très codifié et ritualisé - ce que nous dénommons la «performance théâtrale»-, créaient autour de cette activité de loisir une production de «capital symbolique» (Bourdieu, 1977, 1994). Nous examinerons particulièrement les effets symboliques sur les Chambres Municipales, alors que celles-ci étaient des institutions qui avaient la capacité de gérer et gouverner tous les aspects de la pratique théâtrale. Nous tenterons de dévoiler les mécanismes utilisés spécifiquement par les institutions du champ de pouvoir, ayant pour objectif d'accroître le pouvoir symbolique (Bourdieu 1981, 1994) des institutions politiques qui participaient physiquement à ce que nous dénommons la «performance théâtrale», grâce à leur capacité à contrôler de manière coercitive tout ce qui se passait pendant les mises en scène théâtrales. Par exemple, les agents des institutions du pouvoir choisissaient les places occupées par les membres de l'assemblée municipale dans l'espace théâtral, ils géraient les ressources de distinction dans ces apparitions, les protocoles et l'organisation du spectacle, les comportements des spectateurs, etc.). Et, enfin, nous vérifierons, autour de ce phénomène de production de capital symbolique lié à l'activité théâtrale, de quelle manière les groupes sociaux dominants (la noblesse et la bourgeoisie) ont tiré parti du crédit symbolique produit, et quelle a été la stratégie de chacun de ces groupes pour accéder à ces bénéfices symboliques, prenant en considération qu'ils partaient de positions différentes dans l'espace social et dans le champ de pouvoir, et qu'ils détenaient des capitaux différents.

Les conclusions principales auxquelles nous sommes arrivées sont les suivantes. En premier lieu, et malgré le peu d'attention que la production historiographique littéraire et musicale, galicienne et espagnole a donné à l'activité théâtrale développée dans les villes galiciennes, il y a eu, pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, un développement d'une pratique théâtrale d'un volume considérable et régulière dans le temps, à l'exception de l'impasse de la décennie de 1780, en raison d'un freinage dans les maisons de spectacles publiques du Ferrol et de la Corogne. De fait, la réception de troupes théâtrales, d'origine espagnole, et d'opéra, de provenance italienne, fonctionne dans une perception équilibrée entre ces deux genres de compagnies. Au-delà de cela, l'activité théâtrale a été solidement soutenue par les chambres municipales de Ferrol et de Corogne, puisque les chiffres totaux

d'approbation de licences étaient de 85, 5%, et compte tenu de l'égalité entre le niveau de soutien démontrée vers les compagnies espagnoles et italienne (seulement trois dixième ce taux était légèrement plus favorable aux troupes comiques). Il existait, cela dit, des groupes de capitulaires en opposition, spécialement réticents aux compagnies d'opéra italiennes, et qui ont conservé une opposition constante qui, pour autant, a signifié une dynamique moins déterminante en ce qui concerne la position de la majorité capitulaire de la municipalité. D'autre part, l'analyse des dépositions effectuées par les agents politiques municipaux pendant les débats d'assemblée a confirmé la même dynamique majoritairement favorable aux spectacles théâtraux. Ainsi, étaient invoqués des raisonnements centrés sur les vertus pédagogiques de l'activité théâtrale, sur son utilité pour maintenir occupée la troupe militaire en l'éloignant du vice, sur le financement économique du fisc des municipalités et des projets d'assistance, sur la demande théâtrale que la citoyenneté galicienne -et spécialement son élite- exprimait, etc.] Donc, les arguments à propos de la licéité et la convenance du divertissement théâtrale ont vaincu ceux promus par les agents hostiles à l'opéra italien, qui se basaient pour la plupart sur des critères d'ordre moral et religieux.

Sans mettre en cause la force des arguments exprimés par les agents du champ de pouvoir dans leur défense de l'activité théâtrale, l'analyse des pratiques et des discours émis par les autorités politiques a démontré qu'il existait d'autres utilités et usages encouragés par les institutions et agents du champ de pouvoir pour protéger et promouvoir l'activité théâtrale. L'analyse du déroulement de la performance théâtrale à l'intérieur des théâtres du Ferrol et de la Corogne (grâce aux témoignages inclus dans les livre municipaux, issus des plaintes, désordres et tout genre de pratique «irrégulière», qui brisaient les protocoles normatifs) a mis en évidence que, pendant ces actes performatifs, les chambres municipales avaient la capacité de déclencher des protocoles et des normes pour réguler l'activité théâtrale, et bénéficier ainsi du «crédit symbolique» que produisait l'événement performatif sur l'assistance du théâtre. En conséquence, quand toutes les procédures normatives stipulées par les gouvernements municipaux à travers la législation fonctionnaient avec succès, et qu'il n'y avait aucun genre de transgression symbolique, les institutions des municipalités se retrouvaient renforcées par rapport à leur légitimation symbolique comme organisme d'autorité. Ce phénomène de «production de croyance» (Bourdieu, 1977, 1981) dépendait d'un haut niveau de codification et ritualisation de la pratique performative d'assister au spectacle théâtrale. Par exemple, selon la position occupée, parmi les éléments distinctifs en jeux, la proximité avec d'autres agents ou institutions pourvus d'un élevé capital symbolique, etc., permettait de gagner des bénéfices symboliques, comme pour les municipalités. Ces institutions politiques occupaient la place symbolique mais distingué de la maison de comédies, la nommée «loge de la ville», qui se situait dans la zone du théâtre la plus privilégiée, celles des loges, la position la plus centrale et visible, qui portait des éléments décoratifs spéciaux et des insignes monarchiques ou, en certaines occasions, le portrait du roi -alors que la Couronne était l'institution qui détenait le plus grand capital symbolique-. Au-delà de ceci, les protocoles normatifs municipaux dictaient une série de rituels -tel que l'attente de l'arrivée des agents capitulaires locaux à l'auditoire pour commencer la fonction théâtrale- avec l'objectif de renforcer leur légitimation dans un événement social, pendant lequel ils avaient l'occasion de se rencontrer et se représenter devant les spectateurs-sujets comme institution du pouvoir.

Par ailleurs, la performance théâtrale a constitué aussi une occasion pour les institutions du champ du pouvoir de tester l'efficacité d'une série de stratégies et de dispositifs de contrôle, de domestication du corps social, à travers les directrices normatives et coercitives réunies dans la législation municipale à propos du comportement admis pendant la mise en scène théâtrale. Nous avons vérifié que de nombreux mécanismes disciplinaires, examinés par Foucault (2012 [1975]) dans son œuvre *Surveiller et punir*, ont été mobilisés, avec de techniques étonnamment similaires, par les municipalités de Ferrol et de la Corogne, pour être exécutés pendant la performance théâtrale. L'étude attentive des règlements des théâtres municipaux, de même que celui des situations de conflit provoquées par la violation de ces règlements et dénoncé dans les assemblées municipales, nous renvoie des informations très productives pour connaître les armes disciplinaires et coercitives à disposition du gouvernement municipal. Ainsi donc, nous trouvons des mécanismes basés sur l'application de la force physique ou la menace de son usage, par exemple à travers la présence de soldats dans différents coins du bâtiment théâtrale et, en même temps, le recours à une surveillance qui avait pour but d'entraver tout comportement fautif.

Cependant, la plupart des dispositifs mobilisés n'avait pas de rapport à une violence directe, mais ils avaient comme fonction de discipliner et soumettre les corps des spectateurs de façon plus subtile. Un des appels qui se répète revient le plus souvent dans les ordonnances municipales est le devoir de «quiétude» et de «tranquillité» des spectateurs, en insistant sur le fait que les corps ne devaient pas bouger au risque de recevoir une amende ou d'aller directement en prison. Cet ordre était étroitement lié avec ce que Foucault (2012 [1975]) a défini comme la recherche de «corps dociles» et, de cette manière, contrôlables, et, dans les salles de spectacles galiciennes, était dirigé spécialement aux assistants de la zone du parterre, qui étaient ceux d'origine plus modeste -constituée par petits commerçants, artisans et soldats de bas rang-. Ce n'est pas par hasard que les spectateurs les plus surveillés et considérés comme une menace potentielle plus grande étaient ceux qui appartenaient à une couche sociale plus populaire, car leur conduite était moins normative : ils étaient ceux qui jouaient dans les salles de spectacles galiciennes les expériences de désordre ou petits soulèvements, dénoncés dans les assemblées municipales. Les réglementations répétaient également l'interdiction aux spectateurs de passer aux zones qui ne correspondaient pas à leurs billets, du mélange entre hommes et femmes ou de ne pas démontrer clairement leur catégorie sexuelle -le déguisement était interdits pour cette raison-.

Toutes ces indications renvoient au dispositif disciplinaire de l'examen, selon lequel il était indispensable de pouvoir catégoriser -en raison du sexe, d'âge, du groupe social, du métier, etc.- et identifier individuellement chaque spectateur présent par le moyen d'une surveillance plus efficace -porter des chapeaux ou des capes était également interdit-, mais aussi parce que la foule indifférenciée était plus difficilement domestiquée. En ce qui concerne la capacité de différenciation des spectateurs, autre mécanisme très remarquable, observé dans les règlements de théâtre galiciens, était la nécessité de l'illumination, également souligné par Foucault (2012 [1975]). Ainsi, ces règlements insistent sur le soin qui doit être apporté aux lampes araignées, pour qu'elles aient toutes leurs bougies allumées et donc la lumière pleine, ou l'insistance à propos du respect des horaires du début du spectacle pour respecter la lumière solaire. Enfin, en ce qui concerne la surveillance elle-même, la propre architecture théâtrale aidait par un système de supervision des spectateurs, que reproduisait la structure du «*panopticum*» de Bentham étudiée dans cette même œuvre de Foucault, et dans laquelle un point central permettait une visibilité absolue sur tous les points de la maison de la comédie. Précisément, la «loge de ville» -occupée par l'institution politique qui exécutait le pouvoir- était la place où il était possible de voir tout l'espace intérieur du bâtiment du théâtre et, en même temps, la place la plus visible par tous les spectateurs. De sorte que l'idée d'une surveillance permanente chez les spectateurs fonctionnait grâce à l'architecture théâtrale, et elle constitue un des objectifs de cette méthode, l'autodiscipline.

Tous ces dispositifs fonctionnaient avec succès, à condition de ne pas déclencher d'actes de désobéissance à tous ces mécanismes coercitifs et normateurs. En cas de manquements aux règlements se référant à l'ordre et à la discipline des spectateurs, ou bien aux normes qui décrivaient les pratiques performatives qui devaient avoir lieu dans le bâtiment du théâtre (par exemple, les différentes manifestations de respect et subordination aux autorités municipales: enlever le chapeau devant leur présence, attendre qu'ils finissent de s'asseoir pour commencer le spectacle, etc.), alors la punition était exemplaire, avec des peines d'emprisonnement. La dureté du châtiment dévoilait l'importance du respect des normes non seulement sur le plan du comportement physique, dont l'objectif était d'empêcher des mouvements et actions de violence collectives, mais aussi sur le plan symbolique. À cet égard, les mécanismes coercitifs et disciplinaires aidaient à créer un certain ordre social désirable, dans lequel les spectateurs manifestaient une attitude docile et subordonnée. De même, les rituels performatifs qui entretenaient le capital symbolique des institutions de pouvoir ont concouru à cet ordre social et politique désirable. Ces mécanismes naturalisaient une certaine «*doxa*» (Bourdieu, 1994), selon laquelle les institutions conquéraient une position légitime d'autorité dans le théâtre public -dans sa position centrale, principale et symboliquement distinguée dans la loge principal du théâtre- et le reste des spectateurs, dans une position symboliquement subordonnée, ce qui est particulièrement vrai pour les assistants du «parterre», la zone inférieure du théâtre et symboliquement moins distinguée.

Au-delà des institutions du champ du pouvoir, les différents groupes sociaux dominant dans la Galice urbaine (représentés par la «noblesse» et la «bourgeoisie») ont tiré parti des bénéfices symboliques produits par la performance théâtrale et, généralement, autour de l'activité théâtrale. Chaque groupe des élites entreprenait donc des stratégies différenciées selon leur «habitus» (Bourdieu,

1991). Soumis à leur habitus et grâce à leur plus grand capital social et symbolique les élites de la noblesse auront plus d'autonomie pour agir dans l'espace social, ce qui leur permet de prendre des décisions et de faire des choix plus audacieux et significatifs. À cause de cela, il y a une tendance, dans les votes municipaux à propos des licences, à un soutien plus grand des compagnies d'opéra italiennes de la part des agents de la haute noblesse, qui argumentaient fortement leurs positions. De fait, ces argumentations pouvaient se transformer, si l'accord n'était pas polémique, en une accumulation de bénéfices symboliques pour le représentant de ce groupe grâce à sa défense du divertissement théâtral. Par contre, la bourgeoisie galicienne représentée dans les municipalités manifestait un comportement plus subalterne par rapport aux agents de la haute noblesse et c'est seulement dès les décennies de 1790, qu'elle a commencé à assumer de positions plus risquées et autonomes, en grande partie en raison de leur accumulation graduelle de «capital symbolique», grâce à leurs investissements économiques réussis. Dans la noblesse, un sous-groupe de basse noblesse, ceux qui avaient graduellement perdu leur «capital symbolique» et qui ne pouvaient pas aspirer aux titres politiques municipaux plus prestigieux - les régiments perpétuels-, dans une progression inverse à celle de la bourgeoisie, assumait de plus en plus de positions conservatrices et proches des consensus doxiques.

Pendant la performance théâtrale, nous pouvons aussi voir différentes stratégies d'accumulation de «capital symbolique» en fonction de l'habitus et des capitaux dont bénéficiaient les deux grands groupes sociaux dominant de la noblesse et la bourgeoisie. Les élites de la noblesse étaient en conditions d'avoir accès aux zones du bâtiment du théâtre qui donnaient d'un crédit symbolique majeur à ceux qui les occupaient, tel que la zone des loges. Nous vérifions que l'admission dans ces espaces reposait sur des mécanismes relativement informels qui impliquaient un capital social et symbolique élevé, ce qui bénéficiait au groupe de la noblesse. Il apparaît que les chambres municipales, dirigées par les régisseurs perpétuels de provenance noble, étaient celles qui négociaient avec les troupes la réserve des locations des loges, donc la plupart des locataires étaient des familles nobles qui héritaient leur loge d'une saison à l'autre. Cette situation nuisait gravement au groupe de la bourgeoisie, qui, dans la période étudiée, est restée hors des processus de légitimation symbolique produite par la consommation théâtrale. Pourtant, hors de la sphère de la performance théâtrale, la bourgeoisie urbaine de Ferrol et de la Corogne a éprouvé d'autres stratégies de légitimation symbolique à partir de leurs interventions dans l'activité théâtrale, liées à leur habitus et à leurs capitaux. Nous sommes en train de parler d'initiatives de mécénat économique, qui permettaient mobiliser leurs capitaux économique -plus élevé que celui de la noblesse, spécialement en ce qui concerne la liquidité ou capital monétaire- au profit de la promotion et la continuité de l'offre théâtrale et opératique. Exemple de ce genre de stratégies, la décision du commerçant, d'origine catalane, Ventura Taxonera, de soutenir la construction d'un colisée de comédies à Ferrol, en 1791, après la ruine graduelle du théâtre construit par Nicolà Setaro. Cet investissement pouvait revenir sous forme de gain économique, puisque cet agent bourgeois était aussi devenu administrateur du bâtiment et louait aux compagnies itinérantes installées. Mais surtout, il pouvait être aussi transformé en capital symbolique, puisqu'il avait rendu possible la continuité d'une modalité de loisir si demandée et valorisée. Ce mode d'action est reproduit par de nombreux autres représentants de la bourgeoisie locale de la Corogne et de Ferrol, qui avaient à disposition des montants économiques suffisants pour former des troupes théâtrales ou pour se porter garants, grâce à leur patrimoine, en cas de pertes économiques des troupes.

Ce genre de pratiques n'était pas novateur, puisque elles suivaient dans une certaine mesure des stratégies philanthropiques traditionnellement promues par le groupe de la noblesse, comme par exemple à travers des actions de charité, de donation pour les églises, etc., qui étaient inscrites dans son habitus. De cette manière, il était habituel que les représentants des élites nobles locales tirent profits de leurs postes d'importance dans les institutions de pouvoirs -ce qui dépendait de leur capital politique et de leur capital symbolique pour bénéficier aux troupes comiques et opératiques, tout comme nous l'avons vu avec l'analyse des votes municipaux et le comportement spécifique des régisseurs perpétuelles nobles. Au-delà de ceci, les représentants de la noblesse ont effectué des alliances directes avec des entrepreneurs de théâtre -ceci est particulièrement visible entre le comédien italien Nicolà Setro et les officiers supérieurs militaires du Ferrol-, en s'appuyant sur eux, et en faisant en même temps appel à leur contacts politiques pour faire pression sur les représentants du champ du pouvoir, pour approuver la licence d'une compagnie ou pour améliorer leurs conditions de travail. Ainsi, la différence

fondamentale entre le groupe de la bourgeoisie et celui de la noblesse est que les opérations de mécénat effectués par cette dernière ne mettent pas en jeu son capital économique, mais son capital social, politique, et plus spécifiquement, son capital symbolique.

